



Campus Universitário de Almada
Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Almada

Helder Manuel Martins Rodrigues

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

O Trombone Histórico no Ensino Vocacional

Mestrado em Ensino da Música

Orientador do Projeto de Investigação: Professora Doutora Helena Vasques de Carvalho
Orientador ISEIT: Mestre Marco Rodrigues
Orientador Cooperante: Mestre Paulo Cordeiro

Almada, 2017

**Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada
Conservatório de Música de Sintra**

O Trombone Histórico no Ensino Vocacional

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada apresentado com vista à obtenção do 2º ciclo de estudos conducente ao grau de Mestre em Ensino de Música, ao abrigo do Despacho nº 15045/2011, de 7 de novembro.

Mestrado em Ensino da Música

Orientador do Projeto de Investigação: Professora Doutora Helena Vasques de Carvalho
Orientador ISEIT: Mestre Marco Rodrigues
Orientador Cooperante: Mestre Paulo Cordeiro

Almada, 2017

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

A presente dissertação foi realizada por Helder Manuel Martins Rodrigues, do Ciclo de Estudos do Mestrado em Ensino de Música, no ano letivo de 2015/2016.

O seu autor declara que:

(i) Todo o conteúdo das páginas que se seguem é de autoria própria, decorrendo do estudo, investigação e trabalho do seu autor.

(ii) Este trabalho, as partes dele, não foi previamente submetido como elemento de avaliação nesta ou em outra instituição de ensino/formação.

(iii) Foi tomado conhecimento das definições relativas ao regime de avaliação sob o qual este trabalho será avaliado, pelo que se atesta que o mesmo cumpre as orientações que lhe foram impostas.

(iv) Foi tomado conhecimento de que a versão digital este trabalho poderá ser utilizada em atividades de deteção eletrónica de plágio, por processos de análise comparativa com outros trabalhos, no presente e/ou no futuro.

(v) Foi tomado conhecimento que este trabalho poderá ficar disponível para consulta no Instituto Piaget e que os seus exemplares serão enviados para as entidades competentes e prevista na legislação.

30 de outubro de 2017

Assinatura

(Helder Manuel Martins Rodrigues)

Agradecimentos

A todos os meus professores, cujo trabalho e dedicação me trouxe até aqui e me faz tentar melhorar todos os dias;

A todos os meus alunos que me fazem evoluir como professor, adaptando os meus métodos, e como pessoa, vendo-os crescer;

À Professor Doutora Helena Vasques de Carvalho, pela motivação e pela Orientação do Projeto de Investigação;

Ao professor Marco Rodrigues, pelo apoio como orientador institucional do ISEIT;

À diretora do Conservatório de Música de Sintra, Dra. Raquel Coelho, à Catarina e ao restante pessoal docente e não docente pela forma com que me receberam, pelo apoio e pela cedência de material audiovisual;

Um agradecimento muito especial ao Professor Paulo Cordeiro, Orientador Cooperante e amigo;

Agradeço também o apoio e aconselhamento do Professor Mestre Ricardo Torres;

A todos os que embarcam comigo nos projectos de Música Antiga, especialmente nas *Masterclasses*;

Ao Cláudio, à Andreia, à Carla, à Bim e em especial à minha irmã Cristina pelas ajudas e motivação a terminar esta fase;

Agradeço ainda aos meus pais por todo o apoio.

Resumo

O Relatório Final, no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada configura-se como um trabalho de projeto individual de pesquisa, reflexão e ação, de forma a estabelecer uma articulação entre a teoria e a prática no ensino da música. É um documento que se divide em duas partes, sendo a primeira relativa a uma reflexão acerca do que se aprendeu e desenvolveu no estágio de natureza profissional, tendo em conta os efeitos que teve essa aprendizagem durante o estágio, e apontando caminhos futuros. A segunda parte é destinada à investigação científica e pedagógica, contemplando duas componentes essenciais: a identificação e caracterização de um tema diretamente associado com a disciplina lecionada durante o estágio e a proposta de uma prática docente relacionada com a superação do problema.

Na primeira parte apresentam-se a estrutura e objetivos do estágio, o enquadramento da prática profissional, as competências a desenvolver e uma caracterização da instituição de acolhimento. Apresenta-se a filosofia de ensino do estagiário, baseada no conceito de boa sonoridade, fundamentada por uma explicação acerca da respiração e exemplos da sua prática pedagógica e reflexiva. Segue-se um capítulo sobre a organização do ensino e aprendizagem, que inclui sínteses reflexivas acerca das aulas observadas e lecionadas. Os capítulos seguintes abordam as várias atividades no âmbito da participação na escola e da relação com a comunidade, assim como no âmbito do desenvolvimento pessoal e profissional. A primeira parte encerra com uma reflexão sobre os contributos do estágio para o desenvolvimento profissional.

Na segunda parte apresenta-se uma investigação e proposta de prática pedagógica, partindo do facto de não existir nenhuma orientação no ensino do Trombone em Portugal voltada para a prática da Música Antiga e da Interpretação Historicamente Informada, nem um professor especializado em Trombone Histórico (Sacabuxa). Com este trabalho conclui-se que este panorama pode ser alterado. Através da análise documental e da experimentação prática concluiu-se que se pode fundamentar a criação de uma nova disciplina, no ensino Secundário, de Trombone Histórico, contribuindo para diversificar o ensino da música em Portugal.

Palavras-Chave: Prática de Ensino Supervisionada, Ensino Artístico Especializado de Música, Sacabuxa, Trombone Renascentista e Barroco, Interpretação Historicamente Informada, Música Antiga.

Abstract

The Final Report, within the framework of the Supervised Teaching Practice, is an individual project of research, reflection and action, in order to establish an articulation between theory and practice in music teaching. It is a document that is divided into two parts, the first one reflecting on what has been learned and developed in the professional stage and taking into account the effects that had during the internship, also pointing out future paths. The second part is devoted to scientific and pedagogical research, which includes two essential components: the identification and characterization of a topic directly associated with the subject taught during the internship and the proposal of a teaching practice related to overcoming the problem.

The first part presents the structure and objectives of the internship, the framework of professional practice, the competences to be developed and a characterization of the host institution. Presents also the teaching philosophy of the trainee, which is based on the concept of good sound, substantiated on an explanation about breathing and examples of his pedagogic and reflexive practice. The next chapter is about the organization of teaching and learning, which includes reflective syntheses about the lessons observed and taught. The following chapters address the various activities in the context of participation in school, the relationship with the community, as well as those related to personal and professional development. The first part concludes with a reflection on the contributions of the internship to professional development.

The second part presents an investigation and proposal of pedagogical practice, starting from the fact that there is no orientation in the teaching of the Trombone in Portugal focused on the practice of Early Music and the Historically Informed Interpretation, nor a teacher specialized in Historical Trombone (Sackbut). With this work we conclude that this panorama can be altered. Through documentary analysis and practical experimentation, it was concluded that the creation of a new discipline, in Secondary Education, of Historic Trombone, could contribute to diversify the teaching of music in Portugal.

Key words: Supervised Teaching Practice, Specialized Music Teaching, Sackbut, Historical Trombone, Historically Informed Interpretation, Early Music.

Lista de Abreviaturas

CMS - Conservatório de Música de Sintra

EMCN - Escola de Música do Conservatório Nacional

ESART - Escola Superior de Artes Aplicadas

ESMAE - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto

ESML - Escola Superior de Música de Lisboa

IHI – Interpretação Historicamente Informada

ISEIT - Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares

MEM - Mestrado em Ensino de Música

PES - Prática de Ensino Supervisionada

PIF - Plano Individual de Formação

SWOT - *Strengths, Weaknesses, Opportunities and Threats* (Tradução: Pontos fortes, Pontos fracos, Oportunidades e Ameaças)

Índice

Agradecimentos	iv
Resumo	v
Abstract.....	vi
Lista de Abreviaturas.....	vii
Índice de Figuras	xiv
Índice de Gráficos.....	xvi
Índice de Tabelas	xvii
Parte I – Prática Pedagógica	1
Introdução	2
1. Estrutura e Objetivos da Prática de Ensino Supervisionada.....	3
1.1 Estrutura	3
1.1.1 Preparação e planificação do estágio.....	3
1.1.2 A Prática de Ensino Supervisionada (PES)	3
1.1.3 Conclusão do estágio e investigação	4
1.2 Objetivos da Prática de Ensino Supervisionada	4
2. Enquadramento da prática profissional	4
2.1 Objetivos e Expectativas do Estágio	4
2.2 Competências a Desenvolver.....	5
2.2.1 Dimensão profissional, social e ética	5
2.2.2 Dimensão de desenvolvimento do ensino e da aprendizagem	6
2.2.3 Dimensão de participação na escola e relação com a comunidade	6
2.2.4 Dimensão de desenvolvimento profissional ao longo da vida	6
2.3 Contexto	7
2.4 Análise SWOT do Estagiário	7
2.4.1 Pontos fortes	7
2.4.2 Pontos fracos	8
2.4.3 Oportunidades.....	9
2.4.4 Ameaças	9

3. Instituição de Acolhimento.....	10
3.1 História e Contextualização.....	10
3.2 População alvo e oferta educativa	11
3.3 Caracterização da Instituição.....	11
3.4 Análise SWOT da Instituição	12
3.4.1 Pontos fortes	12
3.4.2 Pontos fracos	12
3.4.3 Oportunidades.....	12
3.4.4 Ameaças	13
4. Filosofia de ensino.....	13
4.1 Sonoridade	13
4.2 Respiração	14
4.3 Experiência Pessoal	17
5. Organização do ensino e aprendizagem	20
5.1 Aulas observadas - Síntese reflexiva.....	20
5.2 Aulas lecionadas - Síntese reflexiva.....	23
5.2.1. Caracterização dos alunos	25
6. Participação na escola.....	29
6.1 Trio de Trombones	29
6.2 Audições	32
6.3 Provas	33
6.4 Reuniões de avaliação	35
6.5 Masterclass de trombone com o Professor Vítor Faria.....	35
7. Relação com a comunidade	37
7.1 Conferências sobre o Trombone Renascentista e Barroco	37
7.2 Concertos de final de período no Centro Cultural Olga Cadaval (Sintra).....	39
7.3 Criação de uma página de divulgação na rede social Facebook.....	40

7.4 Concertos de Música Antiga.....	41
8. Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa.....	43
8.1 IV Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Adam Woolf	44
8.2 V Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Wim Becu	48
8.3 VI Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Adam Woolf	50
9. Desenvolvimento pessoal e profissional	51
9.1 Workshop de Sacabuxa na Flötenhof Herbert Paetzhold com Ercole Nisini	52
9.2 II Workshop de Polifonia Renascentista Portuguesa com Isaac Alonso de Molina.	54
10. Reflexão Global Sobre Contributos do Estágio Para o Desenvolvimento Profissional	55
Parte II – Projeto de Investigação	58
11. Introdução.....	59
12. Enquadramento Teórico e Contextualização.....	59
12.1 Contexto da pesquisa.....	60
12.1.1 Percurso pessoal do autor	60
12.1.2 Enquadramento da Interpretação Historicamente Informada	61
12.2 Objetivo da investigação	63
13. Metodologia de Investigação.....	64
14. Apresentação e análise de dados	65
14.1 Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa.....	65
14.2 Testemunhos.....	70
14.3 Instrumentos	73
14.3.1 Originais	74
14.3.2 Réplicas	75
14.3.3 Terminologia e contextos de atuação	76
14.3.4 Iconografia.....	78
14.4 Técnicas de interpretação histórica.....	79

14.4.1 Fraseado.....	79
14.4.2 Temperamento.....	80
14.4.3 Diapasão e Sistema de posições renascentista.....	80
14.4.4 Notação.....	82
14.4.5 Improvisação e ornamentação.....	82
14.4.6 Articulação.....	83
14.5 Análise dos dados.....	84
15. Discussão de resultados.....	86
16. Conclusão do Projeto de Investigação.....	93
17. Considerações Finais.....	95
Bibliografia.....	99
Webgrafia.....	101
Anexos.....	102
 Anexo A - Exemplo de Plano de aula.....	 102
 Anexo B - Testemunhos acerca das Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa.....	 104

PEN DRIVE – ANEXOS:

ANEXO I – Legislação:

- DL n.º 43-2007 de 22 de fevereiro,
- DL n.º 210-1996 de 18 de novembro
- DL n.º 240-2001 - Perfil de Competências
- DR n.º 2-2008 - Avaliação de desempenho docente
- Portaria n.º 225-2012 - Ensino Básico
- Portaria n.º 243-B-2012 - Ensino Secundário
- Regulamento PES-MEM e MEEF

ANEXO II - Conservatório de Música de Sintra - CMS

- Atas das Reuniões
- Matrizes de Provas e Exames
- Repertório
- Horário do Professor Paulo Cordeiro (Orientador Cooperante)
- Plano de Atividades 2015-16
- Programa de Trombone
- Projeto Educativo 2015-2018
- Regulamento Interno

ANEXO III – Participação na Escola

- Audições de Trombone (programas, cartazes e fotografias)
- *Masterclass* de Vítor Faria (repertório de apresentação da Sacabuxa na conferência, repertório de grupo de alunos, repertório do Trio de Professores, ficha de inscrição, fotografias)
- Trio de Trombones – repertório e fotografias
- Cartaz de Recital de 5º Grau

ANEXO IV – Participação na comunidade

- Concerto de Dia Mundial da Música (música e programa)
- Concertos - Centro Cultural Olga Cadaval (cartazes e programas de concerto).
- Conferência sobre Sacabuxa (repertório de apresentação da Sacabuxa, cartaz da conferência, powerpoint, e fotografia).
- Concerto de Dia Mundial da Música
- Sequialtera (programa e música)
- Stadtpfeifer (programas e música)

ANEXO V - *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*

- *IV Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa* (música, vídeos, foto de capa para evento de concerto no *Facebook*, cartaz, declaração de presença, diploma de ouvinte, diploma de participante, documento informativo, *flyers* do concerto, fotos, planos de sessão, planificação da *Masterclass*, plano de 9 a 13 de Setembro, programa do concerto e biografia de Adam Woolf).
- *V Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa* (áudios, fotos, música, foto de capa para evento de concerto no *Facebook*, cartazes do concerto e da *Masterclass*, declaração de presença, diploma, documento informativo, foto de divulgação por email, planificação da *Masterclass*, programa do concerto com biografia de Wim Becu e exercícios de Rognoni para articulação).
- *VI Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa* (cartazes, diplomas e fotos de capa para eventos no *Facebook*, fotos do curso, música, vídeos, programa do concerto com biografia de Adam Woolf).

ANEXO VI – Desenvolvimento pessoal e profissional

- *Workshop de Sacabuxa na Flötenhof Herbert Paetzholt* com Ercole Nisini (música e fotos).
- *II Workshop de Polifonia Renascentista Portuguesa* com Isaac Alonso de Molina (fotos, diploma, programa do concerto, cartaz do *workshop*, *solmization*)

ANEXO VII – Outros documentos

- Les Secrets des Roys
- VII Workshop de Música Policoral a 16
- Workshop de Castelo Branco (cartaz e fotos)
- Newsletter de Il Dolcimelo

Índice de Figuras

Figura 1 - Trio de Trombones no Concerto de Primavera - Centro Cultural	
Olga Cadaval (Sintra)	30
Figura 2 - Audição <i>Trombone & Movies</i> no CMS.....	32
Figura 3 - Participantes na <i>Masterclass</i> com Prof. Vítor Faria	36
Figura 4 – I Encontro de Baixões.....	42
Figura 5 – <i>Ensaio da IV Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa</i>	
com Adam Woolf	46
Figura 6 - Participantes na <i>IV Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa</i>	
com Adam Woolf	47
Figura 7 - Cartaz do Concerto da <i>V Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga</i>	
<i>de Lisboa</i> com Wim Becu	48
Figura 8 - Duo de baixos e arquialaúde na <i>V Masterclass de Sacabuxa e Música</i>	
<i>Antiga de Lisboa</i> com Wim Becu	49
Figura 9 - Participantes no <i>VI Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa</i>	
com Adam Woolf	50
Figura 10 - Ensaio em Ebenhofen	52
Figura 11 - Baixo da <i>Canzon Trigesimaterza</i> de Tiburtio Massaino	53
Figura 12 - Pedro Escobar, <i>Missa Pro defunctis</i> a 4	54
Figura 13 - <i>V Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa</i>	
com o Professor Wim Becu.....	66
Figura 14 - <i>I Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa</i>	
com o Professor David Yacus.....	67

Figura 15 - <i>II Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa</i>	
com o Professor Adam Woolf	68
Figura 16 - <i>III Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa</i>	
com o Professor Charles Toet	69
Figura 17 - Conferência sobre a Sacabuxa.....	70
Figura 18 - Cartaz do <i>VI Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa</i>	
com o Professor Adam Woolf	71
Figura 19 - Medição da espessura da campânula - Tony Esparis Matanza.....	72
Figura 20 – Detalhes do instrumento de Isaac Ehe (1612). Germanisches	
Nationamuseum, Nuremberga. Foto de Tony Esparis Matanza.....	74
Figura 21 - Detalhes do instrumento de Anton Drewelwecz (1595)	
Germanisches Nationamuseum, Nuremberga. Foto de Tony Esparis Matanza...	75
Figura 22 - Trombeta bastarda (?) – séc. XVI, Museu Machado de Castro.....	78
Figura 23 - Esquema de posições de Aurelio Virgiliano, 1600.....	81
Figura 24- Baixo do <i>Agnus Dei</i> da <i>Missa Pro Defunctis</i> de Pedro de Escobar.....	82
Figura 25 - <i>Workshop</i> de Sacabuxa na ESART com Helder Rodrigues.....	96
Figura 26 - Participantes na <i>VII Masterclass</i>	97

Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Percentagem de participantes nas <i>Masterclasses de Sacabuxa</i> <i>e Música Antiga de Lisboa</i>	84
Gráfico 2 – Número de participantes por instrumento.....	84
Gráfico 3 – Percentagem de sacabuxistas que repetiram a experiência.....	85
Gráfico 4 – Percentagem de participantes por origem.....	85
Gráfico 5 – Frequência de participação de sacabuxistas.....	85
Gráfico 6 – Frequência de cantores.....	85
Gráfico 7 – Frequência de participação de instrumentistas.....	86

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Provas da classe de Trombone do CMS.....	33
Tabela 2 - Conferências sobre o Trombone Renascentista e Barroco.....	38
Tabela 3 - Concertos de final de período no Centro Cultural Olga Cadaval organizados pelo CMS.....	39
Tabela 4 – Concertos de Música Antiga.....	41
Tabela 5 – <i>IV, V e VI Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa</i>	44

Parte I – Prática Pedagógica

**Reflexão sobre a Prática de Ensino do Instrumento
durante a Prática de Ensino Supervisionada (PES)**

Introdução

O presente Relatório reporta às atividades pedagógicas desenvolvidas no decorrer do estágio profissional, no âmbito da Unidade Curricular Prática de Ensino Supervisionada do ISEIT, previsto na alínea b) do nº1 do artigo 17º do Decreto-Lei n.º 43/2007 de 22 de Fevereiro (ANEXO I, em PEN DRIVE).

A frequência do Mestrado em Ensino da Música, no Instituto Piaget de Almada, tem ajudado a esclarecer, sintetizar e fundamentar algumas ideias e métodos que já utilizava enquanto professor e proporcionou o conhecimento de outros, contribuindo de forma significativa para o desenvolvimento pessoal e profissional. Foi bastante enriquecedor o enquadramento dado por disciplinas que abordam temas tão diversos como a Psicologia, a Pedagogia, a Didática, o Currículo, as Necessidades Educativas Especiais e, mais especificamente, a Formação de Professores de Música.

A identidade do estagiário, enquanto músico e professor, é fortemente marcada pelo interesse nas origens e história do instrumento que o acompanha no dia-a-dia, o Trombone, buscando a sua melhor adequação possível à música de cada época e estilo. Através desta análise tenta-se suscitar curiosidade e espírito crítico nos alunos, mostrando que existem diferentes possibilidades de caminhos a seguir, e um repertório de épocas muito diferentes que se estende por um período superior a quinhentos anos.

Neste sentido, a organização da *Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*, tem tido um papel importante na divulgação da Sacabuxa (Trombone Renascentista e Barroco), da sua abordagem estilística e repertório. Tem ainda criado a oportunidade de uma experiência integrada de ensino num ambiente musical específico e pouco comum em Portugal, contribuindo para alargar horizontes musicais e implementar uma comunidade de aprendizagem.

O estágio foi bastante proveitoso, pelo contacto com uma outra realidade na escola de acolhimento, que levou a um esforço de adaptação, assim como a uma necessidade de observação crítica consubstanciada na reflexão e na investigação. Trouxe também uma compreensão alargada e uma perspetiva mais informada, a par de um maior enquadramento teórico da docência.

O objetivo principal do estágio é a formação dos docentes para que se possam enquadrar no Perfil de Competências Gerais do Professor de Ensino Básico e Secundário, previsto no Decreto-lei n.º 240/2001 de 17 de agosto (ANEXO I). Este perfil manifesta-

se na participação na escola e relação com a comunidade, no desenvolvimento do ensino e da aprendizagem, numa vertente profissional e ética, assim como no desenvolvimento e formação profissional ao longo da vida.

1. Estrutura e Objetivos da Prática de Ensino Supervisionada

1.1 Estrutura

O estágio representa o período final do percurso dos estudantes para a obtenção do estatuto que lhes confere a habilitação profissional necessária ao exercício da profissão docente e tem uma estrutura que se divide em três fases.

1.1.1 Preparação e planificação do estágio

Trata-se da fase de elaboração do Plano Individual de Formação (PIF), que define e organiza todas as atividades pedagógicas a desenvolver durante este período, a sua distribuição no tempo, definindo prazos e indicando as estratégias previstas, sendo elaborado em conjunto com os orientadores e submetido à aprovação do conselho científico.

1.1.2 A Prática de Ensino Supervisionada (PES)

Consiste na realização do estágio e implementação das atividades nos moldes definidos no PIF, a par da reflexão durante a ação. Pressupõe a elaboração de um portefólio reflexivo acerca da prática pedagógica, que se desenvolve durante o estágio à medida que as atividades vão tendo lugar, e recolha de documentos ou outras evidências que comprovem as afirmações realizadas pelo professor. Neste caso, a segunda fase envolveu assistência de aulas do professor cooperante, a implementação de um grupo de Música de Câmara complementar (Trio de Trombones) e a frequência ou organização de outras atividades como concertos, *masterclasses*, conferências e até a intervenção na rede social *Facebook*.

1.1.3 Conclusão do estágio e investigação

Implica a elaboração do Relatório Final que se divide em duas partes: uma reflexão acerca do que se aprendeu e desenvolveu, comparando com a planificação do PIF, tendo em conta a aprendizagem durante o estágio e seus efeitos, e também apontando caminhos futuros; uma segunda parte destinada à investigação científica e pedagógica, partindo de um tema associado à disciplina lecionada durante o estágio e propondo uma prática docente relacionada com a superação do problema.

1.2 Objetivos da Prática de Ensino Supervisionada

As atividades da PES têm como objetivos o desenvolvimento profissional dos formandos e o seu desempenho como futuros docentes, habilitando para o exercício da atividade profissional e para a inserção na vida ativa. Pretende-se que estas atividades proporcionem experiências de planificação, ensino e avaliação - de acordo com as competências adquiridas nos domínios científico e pedagógico, relacionando e integrando conhecimentos, gerindo questões complexas, desenvolvendo soluções e emitindo juízos, numa atitude crítica e reflexiva em relação aos desafios, processos e desempenhos do quotidiano profissional.

2. Enquadramento da prática profissional

2.1 Objetivos e Expectativas do Estágio

O estágio tem como principal objetivo o contacto com a realidade escolar, articulando teoria e prática no ensino da música através da pesquisa, reflexão e ação, fomentando assim o desenvolvimento pessoal e profissional dos docentes. Orienta-se para um período de formação essencialmente prática, crítica e reflexiva, desenvolvida num contexto real de ensino, prevendo 450 horas de atividade, e fazendo a “transição entre a realidade do mundo académico e o mundo profissional” (Regulamento PES, p.2 - ver ANEXO I).

Neste caso não será uma inserção na vida ativa, visto o estagiário já ter bastante experiência de ensino e não se situar na fase de entrada na carreira, mas como uma forma de adquirir novas competências e otimizar as existentes, tanto nos domínios científico e pedagógico como ao nível da relação com a comunidade.

2.2 Competências a Desenvolver

Os mestrandos devem adquirir e desenvolver competências básicas em relação ao conhecimento da instituição escolar e da comunidade envolvente, aplicando, de forma integrada e interdisciplinar, os conhecimentos adquiridos relativos às diferentes componentes de formação e dominar os métodos, técnicas e saberes relacionados com o processo de ensino/aprendizagem, o trabalho em equipa, a organização da escola e a investigação educacional.

O estágio visa desenvolver um conjunto de competências e contribuir para um perfil de qualificação para a docência, de acordo com o Perfil de Competências Gerais do Professor de Ensino Básico e Secundário, descrito no Decreto-Lei nº240/2001 de 30 de agosto (ANEXO I). Este decreto espelha a necessidade de exigência de qualidade no desempenho profissional dos professores e uma adequação aos sucessivos desafios no âmbito de várias dimensões transversais às diferentes áreas de ensino: na sua dimensão profissional, social e ética, na dimensão de desenvolvimento do ensino e da aprendizagem, na dimensão de participação na escola e relação com a comunidade, assim como na dimensão de desenvolvimento profissional ao longo da vida.

2.2.1 Dimensão profissional, social e ética

O professor assume a função específica de ensinar, promovendo aprendizagens curriculares enquadradas em orientações de política educativa, recorrendo ao saber profissional adquirido pela experiência e apoiando-se na investigação e reflexão. Respeitando as diferenças pessoais e culturais de alunos e restante comunidade educativa, o professor promove a inclusão na sociedade, a autonomia e bem-estar dos alunos, manifestando uma boa capacidade relacional e de comunicação. Uma postura de equilíbrio emocional permite assumir as exigências éticas e deontológicas associadas à sua dimensão cívica e formativa.

2.2.2 Dimensão de desenvolvimento do ensino e da aprendizagem

Esta dimensão leva o professor a promover aprendizagens no âmbito do currículo, desenvolvendo as competências essenciais e a utilizar saberes específicos e multidisciplinares, de forma integrada e adequados a cada nível ou ciclo de ensino. Utilizando didáticas fundamentadas e atividade experimental pertinente, a par de uma linguagem cuidada e correta, o professor deve incorporar diversas linguagens e suportes, incluindo as tecnologias de informação e comunicação.

Deve ser dada importância à aprendizagem dos processos de trabalho envolvendo os alunos na gestão do currículo, desenvolvendo estratégias pedagógicas variadas no sentido do sucesso e realização de cada aluno, e utilizando a avaliação, nas suas diferentes modalidades, como elemento regulador e promotor da qualidade do ensino.

O professor deve também mobilizar valores, saberes e experiências relacionadas com os percursos pessoais, culturais e sociais dos alunos, incentivar a construção participada de regras e gerir, de forma segura, qualquer situação problemática ou conflituosa. Deve ainda assegurar atividades de apoio, em especial a alunos com necessidades educativas especiais, promovendo a sua deteção e acompanhamento.

2.2.3 Dimensão de participação na escola e relação com a comunidade

A atividade do professor insere-se no contexto de uma determinada comunidade, de forma integrada, inclusiva e socialmente interventiva. Na sua participação na avaliação do projeto educativo e em atividades de administração, integra saberes e práticas sociais da comunidade. O professor valoriza a escola como polo social e cultural em contacto com outras instituições e promove a interação com as famílias, nomeadamente no âmbito dos projetos de vida dos alunos.

2.2.4 Dimensão de desenvolvimento profissional ao longo da vida

A formação do professor deve ter uma continuidade intrínseca, partindo da análise problematizada da sua prática pedagógica e da reflexão fundamentada sobre as suas práticas. O professor deve avaliar o seu desenvolvimento profissional e projeto de

formação em cooperação com os pares, privilegiando o trabalho de equipa e recorrendo à investigação.

2.3 Contexto

O estágio decorreu contextualizado pelo Ensino Artístico Especializado de Música, que tem como objetivos principais dar uma formação musical de nível básico, do 5º ao 9º ano, ou seja, do I ao V grau (Portaria nº 225/2012, de 30 de julho - ANEXO I) e de nível secundário, do 10º ao 12º ano, ou seja, do VI ao VIII grau (Portaria nº 243-B/2012, de 13 de agosto - ANEXO I), que possibilite o prosseguimento de estudos como instrumentista, educador ou musicólogo.

Este ensino pode ser ministrado em diversos regimes: o Regime Articulado, que resulta de uma parceria entre escolas em que os alunos têm a sua formação geral numa escola do ensino regular e a parte musical específica na escola de música; o Regime Integrado, que ministra a totalidade das disciplinas na mesma escola, tanto a parte geral como a vocacional; e o Regime Supletivo, no qual o aluno tem a formação geral na íntegra, frequentando paralelamente o ensino da música sem uma obrigatoriedade de correspondência entre ano e grau, destinado a quem inicia os estudos musicais mais tarde ou pretenda acumular duas áreas de estudo.

2.4 Análise SWOT do Estagiário

Esta autoanálise do estagiário apresenta os seus pontos fortes, pontos fracos, assim como as oportunidades e ameaças que condicionam o seu trabalho (*Strengths, Weaknesses, Opportunities and Threats*).

2.4.1 Pontos fortes

- a) Experiência pedagógica – é professor há 16 anos em diversos contextos de ensino como aulas particulares, associações e ensino especializado da música;
- b) Objetividade na análise dos problemas dos alunos e nas indicações para os resolver, tendo ideias claras sobre o tipo de progressão dos alunos e o tipo de

trabalho a realizar. Como a sua própria evolução foi lenta, isso traz a consciência de muitos problemas e das várias etapas;

- c) Seletividade na escolha dos materiais didáticos, procurando adaptá-los aos alunos e promover desafios que estão ao seu alcance, dentro das exigências curriculares;
- d) Organização – eficácia na organização de eventos, por dar atenção a muitos pormenores e também em relação aos materiais pedagógicos, que tem catalogados e divididos por grau de dificuldade;
- e) Proximidade afetiva com os alunos e boa relação também com os encarregados de educação;
- f) Motivação pela relação pedagógica: satisfação ao transmitir conhecimentos e ajudar os alunos a ultrapassar obstáculos;
- g) Insistência com os alunos que apresentam mais dificuldades ou que não estudam, numa tentativa de promover a sua evolução na aula e criar oportunidades para dar reforço positivo;
- h) Interesse no desenvolvimento pessoal e profissional (como professor e como músico);
- i) Atenção à informação das escolas onde leciona (planos de atividades, por exemplo) e resposta rápida às solicitações;
- j) Interesse e conhecimento acerca da evolução histórica do instrumento e da sua utilização em diversas épocas.

2.4.2 Pontos fracos

- a) Gestão do tempo de aula (por demorar a corrigir pormenores técnicos que julga essenciais para avançar e talvez por fazer uma planificação das aulas ambiciosa e pouco realista);
- b) Pouca diversidade na estrutura das aulas;
- c) Fomento do trabalho em grupo;
- d) Aplicação do programa (talvez por dar muita atenção ao trabalho de base);
- e) Menos experiência com alunos do secundário;
- f) Uso de novas tecnologias em aula;
- g) Autoridade.

2.4.3 Oportunidades

- a) Assistir a aulas com diferentes abordagens e possibilidade de troca de ideias, motivando uma autoanálise por comparação;
- b) Assistir a *masterclasses*, concertos, audições, provas e reuniões no Conservatório de Música de Sintra;
- c) Organizar *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga* com professores estrangeiros especialistas, promovendo um encontro entre estudantes avançados e músicos profissionais para a execução de música policoral renascentista (os alunos do ensino básico e secundário podem participar como ouvintes ou ativamente, dependendo da sua leitura e desenvoltura com o instrumento);
- d) Criação de uma página no *Facebook* para contextualizar estes eventos e reunir informação dos anteriores;
- e) Promover concertos e conferências sobre o trombone renascentista/barroco envolvendo o Conservatório de Música de Sintra e outras entidades;
- f) Assistir a outras *masterclasses* de música antiga em Portugal e no estrangeiro, aprofundando conhecimentos e analisando diferentes contextos e tipos de organização;
- g) Propor um grupo formado por 3 trombones, com o aluno do secundário e o Professor Paulo Cordeiro, com vista a proporcionar a esse aluno um maior nível de exigência, simulando o trabalho de naipe de orquestra e a preparação para tocar em grupo, num contexto profissional.

2.4.4 Ameaças

- a) Motivação dos alunos;
- b) Falta de tempo para cumprir prazos e objetivos devido à acumulação de muitas atividades;
- c) *Stress*
- d) A enumeração de muitos pontos fortes pode implicar uma resistência à mudança;
- e) Disponibilidade de espaço e horário para formar o grupo;
- f) Possível desacordo da Direcção do Conservatório de Sintra.

3. Instituição de Acolhimento

A Escola Cooperante, ou seja, o estabelecimento de ensino escolhido para desenvolver o estágio pedagógico e que estabeleceu o Protocolo de Cooperação com o ISEIT, foi o Conservatório de Música de Sintra - Associação de Música e Dança (CMS).

3.1 História e Contextualização

Localizado em Rio-de-Mouro, Sintra, o CMS é uma associação sem fins lucrativos e de utilidade pública, fundada em 1975, cuja atividade foi oficializada pelo Ministério da Educação em 1982. Desde o ano letivo 2008/2009, funciona em regime de autonomia pedagógica e é abrangida pelo Estatuto do Ensino Particular e Cooperativo, sendo financiada pelo Ministério da Educação e Ciência (MEM) através da celebração de contractos de patrocínio, sendo a única escola do Concelho de Sintra a ministrar o Ensino Especializado de Música.

A colaboração com os vários agentes educativos da comunidade levou a estabelecer vários protocolos, com Juntas de Freguesia, Câmara Municipal de Sintra, coletividades, bandas filarmónicas e agrupamentos de escolas do ensino regular.

As suas instalações foram cedidas pela Junta de Freguesia de Rio de Mouro em 1982, mas a crescente dinâmica de atividade da instituição, sobretudo a partir de 2008/2009, a par da degradação das atuais instalações, bem como a insuficiência de salas, leva a que seja prioritária a transferência ou construção de novas instalações para a escola. Missão 2017 é a materialização de vários esforços nesse sentido, promovendo atividades de angariação de fundos (captação de donativos e realização de iniciativas específicas para esse fim), tendo conseguido terreno junto da Câmara Municipal, lançado um concurso de arquitetura em 2013, o projeto de execução em 2014 e o concurso de empreitada em 2015-16. A inauguração, prevista para 2017, sofreu alguns atrasos devido a alterações no projeto e será adiada, provavelmente para 2018, esperando começar o ano letivo de 2018-2019 no novo edifício.

Rio de Mouro afirma-se enquanto localidade eminentemente suburbana, onde o crescimento populacional deu origem ao surgimento de áreas densamente urbanizadas, que tiveram um crescimento desequilibrado e muito acentuado desde a década de 1960 e que, numa primeira fase, não dispunha dos equipamentos e serviços essenciais. A criação

da Associação, em 1975, dá-se num contexto de resposta a esse investimento massivo na construção imobiliária, combatendo a ausência de atividades de tempos livres para os mais jovens.

3.2 População alvo e oferta educativa

A oferta educativa do CMS vai desde a Música para Bebés (até aos 35 meses), Iniciação Musical Pré (dos 3 aos 5 anos), Iniciação Musical (dos 6 aos 10 anos), Curso Básico, Secundário do Ensino Especializado de Música e também Cursos Livres, com programas curriculares mais flexíveis. Assim, a população alvo é vasta, em termos etários e motivacionais.

É muito importante o papel das ações de divulgação em escolas e bibliotecas para cativar novos alunos e a forma como se dá seguimento à Música para Bebés, levando alunos desde os três anos a escolher um instrumento (incluindo o trombone) para começar o seu percurso na música que, desta forma, pode ser acompanhado no CMS até à idade adulta.

Promovem-se também ações de formação - *masterclasses* - para cativar alunos das bandas filarmónicas que já tocam e procuram desenvolver a sua prática num ensino mais especializado e competente.

Esta oferta completa-se com variadas atividades como audições de alunos, concertos de professores e alunos, intercâmbios com outras escolas de música, atividades de complemento curricular, workshops, ateliers, visitas de estudo e estágios de orquestra.

3.3 Caracterização da Instituição

O Projeto Educativo 2015-2018 pode ser consultado no ANEXO II da PEN, entregue junto a este Relatório, e contém as informações relativas ao Âmbito e Objetivos do CMS, Oferta Educativa, Corpo Docente, Órgãos de Gestão e Pessoal não Docente. Pode também ser consultada informação acerca das Estruturas de Coordenação e Supervisão Pedagógica, que garantem o desenvolvimento e cumprimento do projeto educativo. No mesmo ANEXO II, pode também ser consultado o Programa de Trombone, as Matrizes de Provas e Exames, o horário do Professor Paulo Cordeiro (Orientador Cooperante), o Regulamento Interno e o Plano de Atividades para o ano letivo 2015-16.

3.4 Análise SWOT da Instituição

3.4.1 Pontos fortes

- a) Qualidade, estabilidade e versatilidade do Corpo Docente;
- b) Apresentações no Auditório Olga Cadaval no final de cada período;
- c) Alunos de vários níveis de ensino (Iniciação, Básico e Secundário);
- d) Bom ambiente entre os membros da comunidade educativa;
- e) Organização de *masterclasses* no CMS com professores convidados;
- f) Organização de *masterclasses* com professores do CMS nas bandas filarmónicas;
- g) Serviço Educativo que promove o contacto de público menos habitual, estabelecendo pontes entre esse público e a música enquanto objeto artístico;
- h) Parcerias com várias escolas para o ensino articulado;
- i) Financiamento do MEC e autonomia pedagógica.

3.4.2 Pontos fracos

- a) Instalações - não têm qualquer isolamento acústico, as várias salas são antigos apartamentos convertidos e estão espalhadas por três edifícios. A sala de alunos é o *hall* de entrada, que se torna muito pequeno especialmente quando chove e precisa albergar pais, alunos e seus instrumentos. Não tem um bar ou refeitório, apenas uma máquina de café no *hall* de entrada;
- b) Poucos alunos do Ensino Secundário nos instrumentos de metal, não permitindo formar um grupo de Música de Câmara desse nível com os metais;
- c) Desistência de alunos de regime articulado;
- d) Algumas classes com poucos alunos (trompa, trompete e tuba).

3.4.3 Oportunidades

- a) Várias orquestras e grupos de Música de Câmara;
- b) Área envolvente com muita população;
- c) Concelho com dez bandas filarmónicas e muitos potenciais candidatos.

3.4.4 Ameaças

- a) Dificuldade em aumentar a oferta por falta de espaços;
- b) Falta de alunos em alguns instrumentos pode inviabilizar alguns projetos;
- c) Elevado preço das propinas e poucas bolsas de estudo disponíveis.

4. Filosofia de ensino

Apresenta-se aqui uma filosofia de ensino que se baseia no conceito de boa sonoridade, entendido como onnipresente e transversal a todo o percurso do aluno. Inclui uma explicação acerca da respiração, que suporta e fundamenta esse conceito, e uma pequena reflexão acerca da prática pedagógica desenvolvida durante o estágio.

4.1 Sonoridade

A filosofia de ensino do estagiário baseia-se na sonoridade, no sentido de dar prioridade à qualidade do som acima de qualquer outro aspeto técnico ou expressivo seja qual for o nível do aluno, por achar que essa questão influencia todas as outras como se se tratasse do combustível ou do óleo de uma máquina. “A qualidade do som do músico surge em tudo o que ele toca” (Kleinhammer, 1963, p. 36).

A emissão de som nos instrumentos de metal faz-se através dos lábios dentro do bordo do bocal com alguma tensão, que gera turbulência quando o ar passa, dando início a uma vibração (Wallace, 1997). Segundo Frederiksen (1996) e Wallace (1997), para se encontrar uma boa sonoridade, essa tensão e fluxo de ar precisam ser constantes.

Neste sentido, a sua abordagem tenta, com bastante insistência, que se corrijam pequenas falhas na condução do ar, que podem parecer pouco importantes e inofensivas, mas, se não forem corrigidas, levam à habituação a um som débil e pouco rico em harmónicos. Do ponto de vista físico, a qualidade do som depende da quantidade de harmónicos parciais, para além da fundamental (Kleinhammer, 1963).

O conceito de boa sonoridade tem de ser amadurecido, isto é, o aluno deve ter uma ideia do que procura para definir a sua prática e, para isso, tem necessidade de ouvir alguém que seja um bom modelo, podendo também realizar as suas próprias gravações

para comparar com essa referência. Com a prática neste sentido, vai-se desenvolvendo o seu conceito sonoro e um timbre pessoal próximo das qualidades que procurava (Kleinhammer, 1963) e esse timbre permite mesmo que alguns músicos sejam reconhecidos pela sua qualidade sonora pessoal, tal como acontece com a voz humana (Lafosse, 1955).

Um bom som está de mãos dadas com a correção, facilidade em tocar e eficiência de produção (Kleinhammer, 1963). Arnold Jacobs refere que a contração muscular pode originar muita tensão e rigidez, alertando para a necessidade de procurar o mínimo esforço e o equilíbrio entre os vários grupos musculares, para não usar forças antagónicas (Frederiksen, 1996). Adam Woolf resume a questão através da sensação de “soprar usando ar quente” (Woolf, 2009, p. 21) em vez de ar frio, aconselhando o aluno a buscar esta ideia sem pensar muito porque é que acontece assim, talvez com receio de potenciar o fenómeno de paralisia pela análise.

A intervenção contínua no âmbito da sonoridade é essencial para que os alunos percebam melhor como potenciar um bom resultado na execução do instrumento: os mais avançados precisam ter esse cuidado para não pôr em causa a expressividade e o próprio desempenho muscular, enquanto os mais novos precisam ser guiados pelo *feedback* constante acerca do fluxo de ar para encontrar uma boa sonoridade e depois serem capazes de automatizar essa exigência. Um episódio marcante na experiência do autor, enquanto aluno, aconteceu depois de atingir um bom resultado de emissão de som: foi-lhe pedido para repetir essa passagem até se aperceber das diferenças tímbricas, aprendendo, assim, a reproduzir a mesma sensação de conforto e, progressivamente, repeti-la em outras ocasiões.

4.2 Respiração

Nos metais necessitamos de ar de forma mecânica para produzir o som, e a otimização da respiração é essencial para reduzir o esforço muscular da embocadura. A palavra embocadura descreve uma certa disposição dos lábios de um músico e a sua relação com o bocal na posição ótima para tocar, sendo melhor quanto mais estável permanecer apesar das mudanças de registo (Wallace, 1997). A continuidade da coluna de ar evita que haja demasiada pressão do bocal contra os lábios, que, em demasia, pode reduzir a movimentação do músculo orbicular e causar lesões (Frederiksen, 1996).

Segundo Woolf (2009) e Kleinhammer (1963), esse excesso de pressão pode causar lesões provocadas pela falta de irrigação sanguínea, além de uma sonoridade mais pobre e contida - para mais informações sobre demasiada pressão do bocal nos lábios ver o subcapítulo *Mouthpiece Pressure* (Kleinhammer, 1963, p. 26).

Para que a coluna de ar não seja estrangida e reduzida pela garganta fechada, não deve haver mais espaço na boca do que na faringe, ou seja, a resistência ao ar deve ser nos lábios e não na garganta, que deve manter-se aberta e relaxada ao tocar. O aumento da pressão de ar interna pode levar a garganta a fechar para conter uma pressão que é muito maior do que a necessária para tocar – manobra de Valsalva (Frederiksen, 1996).

Por outro lado, se o volume de ar a subir pela traqueia for insuficiente, a glote fecha e a língua vai ter muita pressão atrás, faltando o ar na embocadura. Segundo a lei de Boyle, quando subimos a pressão reduzimos a capacidade de inalar, e quando sopramos, o cérebro desativa o diafragma, por ser um músculo de inspiração. Se usarmos o ar para criar pressão abdominal, o diafragma não desativa e permanece estimulado, levando os músculos abdominais, que normalmente são expiratórios, a contrair e a garganta começa a fechar. O resultado é uma pressão para baixo que é usada para defecar, fenómeno bem diferente daquele que é necessário para tocar (Frederiksen, 1996).

Na prática, é necessário levar os alunos a compreender a relação entre pressão e volume de ar, sendo estes fatores variáveis consoante o registo em que se toca: enquanto no registo grave se utiliza uma baixa pressão e um grande fluxo de ar, no registo agudo aumenta a pressão e diminui o volume de ar, mas mantendo o fluxo necessário à vibração dos lábios que está na origem do som (Frederiksen, 1996). Há ainda outra variável que é a alteração do comprimento do tubo com a movimentação da vara: ao passar de um Sib2 para meio-tom acima, o registo mantém-se, mas adiciona-se mais de um metro ao comprimento de tubo, sendo necessário ajustar o volume de ar.

Muitas vezes há problemas que parecem ser da embocadura, mas na verdade têm outra origem: é comum o problema da falta de volume de ar associada a um aumento de pressão, que leva a embocadura a funcionar em condições quase impossíveis, numa reação de causa e efeito.

Lafosse explica que as qualidades da embocadura são algo muito complexo e têm muitos imponderáveis: não é apenas o tipo de lábios ou a dentição regular que definem uma boa sonoridade, também a arcada do maxilar, a altura e inclinação dos dentes tem um papel importante. Ele dá o exemplo de um trombonista profissional que precisou recorrer a uma prótese dentária e não conseguia tocar notas agudas, com uma segunda

prótese não conseguia tocar notas graves, e só com uma terceira é que voltou a encontrar o equilíbrio da sonoridade em toda a extensão do instrumento (Lafosse, 1955).

Portanto, quando tocamos um instrumento, conjugamos as diversas funções num todo, num sistema. Fazendo um paralelismo com a referência de António Damásio à mente humana, na qual as várias unidades cerebrais individuais, ou as diferentes regiões cerebrais, funcionam em sistema: “a mente resulta não só da operação de cada um dos diferentes componentes, mas também da operação concertada dos sistemas múltiplos constituídos por esses diferentes componentes” (Damásio, 1994, p. 35).

Segundo a lei de Boyle, a inspiração consiste em expandir a caixa torácica de modo a criar uma pressão interna negativa, que leva o ar a entrar para igualar à pressão externa que é mais alta (Frederiksen, 1996). A superfície dos pulmões expande pelo abaixamento do centro do diafragma quando contrai, enquanto a caixa torácica sobe, não sendo possível encher completamente os pulmões ao utilizar apenas a respiração diafragmática, abandonando a respiração para o peito. Deve evitar-se levantar os ombros para inspirar (respiração clavicular) pois a energia gasta para expandir assim excede o ganho respiratório em 3% (Frederiksen, 1996) e é sempre necessário ter cuidado para ver se a expansão é eficaz, pois pode parecer bem externamente e não ser.

A inspiração deve ser pela boca, por ser mais rápida e ampla do que pelo nariz, ou então as duas em simultâneo, pois, “para músicos dos sopros, o objetivo é inspirar com o que Jacobs chama de fricção mínima” (Frederiksen, 1996, p. 101) e deve, segundo Frederiksen (1996), Wallace (1997) e Woolf (2009), ser natural como um bocejo.

Para otimizar a respiração, as costelas elevam-se e expandem para fora, enquanto os músculos do pescoço e das costas podem dar uma pequena ajuda. O diafragma é responsável por 75% do aumento de volume dos pulmões e apenas se move num sentido, como um pistão, não tendo ligações nervosas que permitam saber a sua posição. O seu funcionamento pode ser reduzido se a posição do tronco não for ereta, por exemplo, se o tronco estiver fletido à direita, o pulmão direito não tem possibilidade de expandir.

Finalmente, a expressão “suporte diafragmático”, muito utilizada no meio musical, leva a um erro de se assumir que a contração muscular providencia suporte. Na verdade, o sopro do ar é que é o suporte e não a tensão dos músculos, é o movimento do ar requerido pela embocadura ou pela palheta, no caso dos instrumentos de madeira.

Para além da respiração e da embocadura, as outras funções que têm grande importância são a articulação, a postura corporal e o movimento da vara. A articulação é realizada com a língua e é curioso referir que, em inglês, um dos termos utilizados

relativamente à articulação nos sopros é *tonguing*, derivado de *tongue* (língua). A postura corporal deve ser relaxada e sem tensão, pois, segundo Wallace (1997) a melhor sonoridade é atingida quando o corpo trabalha em cooperação com o instrumento, referindo as vantagens do recurso à técnica Alexander, que se baseia, muito resumidamente, no alongamento contínuo do corpo para desfazer e evitar tensões. O movimento da vara é uma técnica particular do trombone que necessita de uma grande destreza e precisão para mudar de posição rapidamente, não importando se a mudança é para uma posição próxima ou afastada, necessita ser feita em tempo (Wallace, 1997) e sem tensão no braço direito (Kleinhammer, 1963).

4.3 Experiência Pessoal

Numa autoanálise da sua experiência docente, o estagiário está convicto da necessidade de ser um professor pressionante, tanto no âmbito do ritmo de aula como na qualidade exigida aos alunos. Assume esta estratégia como necessária, apesar de não ser ideal e dever ser utilizada de forma personalizada para cada aluno. Pelo menos no contexto das escolas em que leciona, os alunos não estudam com regularidade, e o facto de ter um professor pressionante nas aulas traz alguma evolução, mesmo sem a necessária preparação em casa. Após a experiência de se mostrar muito calmo, paciente e assertivo durante um ano letivo inteiro, com objetivos mais acessíveis e as aulas a decorrer de forma bastante tranquila, o resultado foi uma melhor relação pedagógica, mas acompanhada por uma quebra na qualidade do trabalho dos alunos e nos resultados das avaliações.

A partir desta experiência e relacionando com a teoria (Davidson, Howe, Moore, & Sloboda, 1998), o professor estagiário passou a valorizar essa relação pedagógica mais amigável e tranquila com os alunos dos primeiros graus e de iniciação, mantendo uma postura mais técnica e exigente em relação às competências musicais dos alunos mais velhos.

No início de cada aula, começa por pedir aos alunos para fazerem exercícios simples, como mudanças de harmónico só com duas notas ou escalas só numa oitava. Como metodologias de correção em aula, utiliza, por exemplo, o exercício de soprar no instrumento sem produzir som, para medir o volume e a pressão do ar necessários a uma nota bem centrada e com bom som. Este exercício deve ser feito com a embocadura ajustada a essa nota que se quer melhorar, possivelmente tocando-a primeiro para ter a

certeza da altura do som e da abertura da embocadura, medir o ar através desse exercício e voltar a tocar. É muito importante que a vibração dos lábios seja coincidente com a nota que se quer reproduzir e o aluno pode também tocar só com o bocal. Depois de repetir várias vezes para ganhar consistência, num segundo nível, deve mudar de nota mantendo a mesma facilidade de emissão. Além do volume e pressão do ar, é muito importante sentir o ar em movimento (Frederiksen, 1996).

Outro exercício que costuma fazer, neste sentido, é a utilização de glissandos, pois é o exercício mais natural que se pode fazer no trombone por não haver interrupção da coluna de ar. Este exercício também é excelente pela pequena ou quase nula mudança de embocadura e permanência da coluna de ar, mantendo o som igual nas duas direções.

Com grupos de dois ou mais alunos, de iniciação ou dos primeiros graus, obtém bons resultados através do uso de notas longas alternando o aluno que toca. Este exercício pode ser feito com metrónomo e tem o objetivo de imitar o colega anterior, mantendo o som da nota até começar o colega seguinte, numa comparação com a corrida de estafetas. Assim, sintetizando os objetivos de dois exercícios de Branimir Slokar (Slokar, 1993), consegue-se fazer um exercício fundamental, e que normalmente os alunos não gostam, de uma forma divertida e que promove a interação entre eles.

A intenção é ter um bom resultado sem esforço e procurar manter a mesma sensação de conforto à medida que a complexidade do exercício vai aumentando gradualmente. Esta fase de mobilização pode ter uma associação direta com o desporto, no sentido de realizar um aquecimento, mas também faz parte de uma forma sistemática de inculcar consistência na produção do som, manter a técnica e identificar e corrigir pequenas falhas.

Enquanto músico profissional, pratica a mesma aproximação: por exemplo nas várias vezes que interpretou o solo de Trombone do “Bolero” de Ravel (que é um dos solos mais difíceis para o trombonista por começar num registo bastante agudo, sem preparação e depois de vários minutos em silêncio), a sua abordagem teve sempre em vista conseguir tocar com o maior relaxamento possível, tocando várias vezes na oitava inferior ou mesmo duas oitavas abaixo para treinar a manter o fluxo de ar constante, e alternando com tentativas no registo certo, utilizando a memória e concentração nesse fluxo, mas com uma pressão de ar e muscular muito maior. Este é o caminho da otimização do ar, porque, segundo Jacobs, com fluxo de ar temos sempre pressão de ar, mas o contrário não acontece, pois podemos ter uma grande pressão com os pulmões quase vazios (Frederiksen, 1996).

Baseado na sua experiência pessoal enquanto estudante, apesar de não ter sido um aluno particularmente talentoso, conseguiu ultrapassar muitos obstáculos devido à enorme motivação e força de vontade, que o levaram a trabalhar bastante e com regularidade, e tenta, agora, incutir essa atitude nos alunos.

Um conceito importante para o professor estagiário é o da revisão constante (Suzuki, 1983), no sentido de recuperar informação e modos de fazer na fase inicial da aula para desenvolver a partir daí, sobretudo no caso de alunos mais novos e que ainda não adquiriram uma consistência no estudo e outros alunos que, por diversas razões, não conseguem estudar em casa.

A realização de audições e provas, confrontando os alunos com uma exposição pública ou uma situação definidora do seu percurso, são situações benéficas para a sua evolução. Estes momentos acabam por despertar neles o sentido de responsabilidade, orgulho e amor-próprio, potenciando o estudo e a apresentação de trabalho realizado com a melhor qualidade possível. As audições são também muito importantes porque são uma forma de juntar toda a classe e potenciar a projeção subjetiva do aluno, que fica com vontade de superar os colegas do mesmo grau e atingir a qualidade que vê nos colegas dos graus seguintes.

Estas ocasiões podem relacionar-se com o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) de Lev Vygotsky que apesar de ter sido formulado em relação aos estágios de desenvolvimento psicomotor das crianças, adapta-se muito bem ao desenvolvimento do músico em qualquer faixa etária.

A ZDP define-se como a distância entre os conhecimentos já adquiridos e aqueles que se podem adquirir ao realizar uma tarefa com ajuda ou influência dos pares. Neste caso, cada aluno compara o seu estado de desenvolvimento com os outros e toma consciência da necessidade de melhorar, formulando o objetivo de chegar ao nível musical dos colegas que estão um pouco mais avançados, num prazo relativamente curto, sendo um facto de motivação muito importante para a sua aprendizagem. Esta interação social cria estímulos, que servem de mediadores para alcançar novos processos psicológicos e autonomia, inserindo-se no conceito de socialização cognitiva, que admite uma origem social nas aptidões, mas também no de socialização emocional.

5. Organização do ensino e aprendizagem

O processo de planificação é muito importante na prática docente, porque, segundo Silva & Lopes (2015), antecipa essa prática, prevendo, de forma refletida, os objetivos e conteúdos dessa unidade de ensino, as estratégias e metodologias adequadas, assim como os materiais didáticos a utilizar, a par da melhor forma de avaliação (ver exemplo de Plano de Aula no Anexo A).

De seguida apresentam-se descrições e reflexões acerca das aulas observadas e daquelas que foram lecionadas pelo professor estagiário, procurando aplicar os conhecimentos adquiridos no decorrer do mestrado à sua prática pedagógica.

5.1 Aulas observadas - Síntese reflexiva

A observação de prática letiva decorreu nas aulas do Professor Orientador Cooperante Paulo Cordeiro e permitiu conhecer de perto a sua abordagem prática, refletindo sobre a sua metodologia, escolha e utilização de materiais, planificação e avaliação. Apresentam-se aqui as principais ideias retidas dessa observação, numa reflexão acerca da prática docente, considerando o que o estagiário faria diferente em algumas situações, assim como aquilo que pôde aprender e tentará integrar na sua atividade.

Realizar o estágio no CMS significou estar de regresso a uma comunidade escolar da qual o professor estagiário já fez parte no ano letivo de 2012-2013, embora timidamente, pois na altura tinha apenas quatro alunos. Apesar de já ter contato com o Professor Cooperante, incluindo já algumas conversas sobre o ensino nas quais se trocaram impressões, dúvidas e convicções, o facto de agora ter estado imerso no contexto das suas aulas fez uma grande diferença e potenciou ainda mais a partilha de experiências.

O Professor manteve uma boa relação pedagógica com todos os alunos, falado de uma forma calma e tranquilizadora, de forma a criar um bom ambiente.

Em geral as suas aulas foram descontraídas e algumas menos convencionais, especialmente com os alunos de iniciação, revelando a utilização de metodologias de ensino adequadas ao estágio de desenvolvimento dos alunos. Com este grupo de alunos, o Professor utilizou bastantes vezes as tecnologias de informação e comunicação com a seguinte metodologia: pegando em exercícios do livro *Écouter, Lire et Jouer* com play-

along (Castelain, 2012), os alunos começavam pela audição do trecho, tocavam só com o bocal, cantavam com uma sílaba, com nome de notas ou com outras palavras (como cores ou números), faziam o ritmo com palmas e só depois é que tocavam com o instrumento. Esta prática tem a vantagem de fazer uma boa preparação auditiva e a desvantagem de reduzir o tempo de contato e treino com o instrumento. O Professor tem uma atitude mais permissiva com estes alunos, deixando que eles descubram sem muitas indicações técnicas e sem intervir muito, dando reforço positivo frequentemente.

Por vezes, foram evidentes as diferenças nas opções pedagógicas e na abordagem dos problemas dos alunos, deixando a impressão de que podia exigir mais em alguns pormenores e menos noutros, ficando visíveis algumas distinções de personalidade docente. Como exemplo, ficou a impressão de que o Professor insistia pouco no aspeto da sonoridade, que para o estagiário é fundamental, mas talvez isso se possa justificar com as condições acústicas da sala onde decorriam as aulas, que tem bastante reverberação e facilita muito a emissão. De qualquer forma, na opinião do estagiário deve-se insistir no tema porque no futuro os alunos vão ter necessidade de tocar noutras salas e devem estar preparados para essa adaptação.

Por outro lado, o Professor era muito exigente no nível geral do repertório dos alunos, na dificuldade e diversidade dos materiais, o que pode ser um maior desafio e fonte de motivação para alguns alunos, mas também pode trazer algum grau de frustração a outros, quando eles sentem que não são capazes e precisam batalhar muito. Talvez uma solução seja combinar os dois tipos de dificuldade, utilizando um repertório que se consegue dominar mais rapidamente a par de outro que necessita de maior investimento de tempo, pois a curta duração das aulas também não permite fazer um trabalho muito aprofundado.

O professor estagiário, de acordo com a sua filosofia de ensino, prefere dar mais importância ao som e à maneira de soprar, optando por peças que sejam acessíveis ao aluno, para este obter um resultado musical consistente e ter sucesso em pouco tempo, aumentando depois gradualmente o nível de complexidade. Para o autor a qualidade do som é uma questão essencial, um alicerce que está na base de toda a técnica, ou que a pode tornar inconsistente se não estiver dominado.

Outro aspeto a considerar é a utilização do metrónomo, que aconteceu bastantes vezes nas aulas observadas, mesmo em situações com alguma dificuldade. Na opinião do estagiário, o metrónomo ou o batimento da pulsação deve ser utilizado apenas quando os alunos tocam algo que está minimamente dominado. Esse elemento disciplinador é muito

útil para gerar consciência do que é preciso treinar e aperfeiçoar, devendo ser introduzido gradualmente. Pelo contrário, pode dar uma sensação de frustração se for utilizado com um aluno que não o consegue acompanhar. A utilização do metrónomo deve, assim, ser limitada aos exercícios em que o aluno não tenha problemas de leitura, quando já consegue uma precisão básica e que depois pode aperfeiçoar. Por outro lado, também é benéfica a utilização breve para que o aluno se aperceba da necessidade de estabilidade e para a aprendizagem dos vários andamentos.

Há também uma diferença em relação à prática de tocar ao mesmo tempo que o aluno, para o ajudar a fazer um determinado exercício do início ao fim. Apesar de poder ser estimulante, no sentido de o aluno perceber que é possível e falta apenas treinar para o conseguir sem ajuda, o estagiário prefere exemplificar e depois ouvir a tentativa do aluno, mesmo que seja um processo mais lento. Tocar em conjunto traz mais vantagens quando o aluno já venceu as dificuldades quase todas, mesmo em duo, mas só depois de ele dominar a sua parte, para que se possa trabalhar a afinação, transmitir confiança por caminhar em conjunto (para que a peça resulte em algo mais do que a soma das duas vozes) e, então, ter o aluno a fazer a sua parte tranquilamente prestando atenção ao professor como um modelo a imitar.

Na observação dos alunos foi percebido, quase de imediato, que a maioria estuda muito pouco e, quando o faz, não dá muita atenção aos pormenores, tentando abordar a peça ou estudo na totalidade, mesmo com indicações do Professor para fazer de outra forma. Assim, a sua evolução é muito mais lenta e torna-se difícil conseguir evoluir e melhorar as suas competências.

O nível dos alunos era um pouco baixo em relação às expectativas para cada grau, incluindo nos mais avançados, com exceção de dois alunos. Talvez isso se deva a alguma falta de envolvimento com a música fora da escola do CMS, principalmente no caso dos alunos do ensino articulado, que na sua maioria só tocam nas aulas e em casa. Pelo menos no caso do trombone, é muito importante a envolvimento musical e social que se encontra nas bandas filarmónicas ou outro tipo de grupo, ajudando a formular objetivos e contextualizando a prática musical de quem está numa fase inicial de aprendizagem.

A disciplina de Música de Câmara, o Ensemble de Metais, tenta colmatar esta lacuna, mas existe alguma falta de interesse por parte dos alunos que participam. Em alguns alunos do Básico, de vários instrumentos, nota-se falta de vontade em melhorar e superar as suas dificuldades e, na verdade, talvez seja ainda muito cedo para estarem num grupo assim, isto é, deveriam trabalhar em grupos mais pequenos, com colegas do mesmo

nível, de modo a terem uma atenção mais personalizada. De qualquer forma, esta atividade é muito importante para que os alunos se desenvolvam individualmente e trabalhem o conceito de grupo e de música de câmara. Os professores têm o trabalho acrescido de escolher e adaptar repertório mais ou menos acessível, apesar das dificuldades em adaptar repertório para um grupo tão heterogéneo. Durante o ano letivo o grupo foi melhorando e, no final de cada período, os resultados foram de satisfação pelos concertos realizados e pelas dificuldades vencidas.

5.2 Aulas lecionadas - Síntese reflexiva

De um modo geral, nas aulas lecionadas no âmbito da PES, abordou-se sempre a sonoridade do aluno como ponto de partida indispensável para a boa execução de qualquer estudo ou peça (Kleinhammer, 1963). Trabalhou-se sempre esse aspeto desde o início da aula, na fase de mobilização e aquecimento, tentando depois que o aluno não perdesse qualidades no som ao ser encaminhado para um exercício tecnicamente mais difícil, pois, acontece frequentemente essa perda de qualidade quando o foco da atenção está na descodificação do texto musical (Frederiksen, 1996).

Na implementação da prática letiva adotaram-se sempre os conteúdos e programa definidos pelo Professor Cooperante, dando sugestões ao aluno de forma a consolidar os progressos já conseguidos, tendo em conta a sua sensibilidade e personalidade. Em alguns casos o autor gostava de ter implementado uma abordagem com outro repertório, mas devido a uma grande inércia dos alunos ao abordar coisas novas, associada ao pouco tempo de preparação para provas e audições, foi mais apropriado dar um cunho pessoal contribuindo para o sucesso na abordagem dos materiais que estavam a preparar.

Houve preocupação em dar *feedback* de orientação aos alunos com a maior frequência possível, quer positivo, reforçando um modo de fazer, quer negativo, seguido de correção ou sugestão imediata. No fim de cada conteúdo trabalhado na aula fez-se uma recapitulação das principais questões e de novo no final da aula, para que o aluno tivesse em conta essas ideias no seu trabalho em casa.

Foi sentida uma inibição muito grande na situação de avaliação, com a consciência de esse aspeto ter sido menos conseguido, e de ter havido dificuldades em aplicar os descritores de desempenho à prestação do aluno. Esse desconforto foi motivado pela falta de coerência entre a escolha do repertório, por outrem, o desempenho que o estagiário

esperava em relação a esse repertório e o desempenho real dos alunos. No fundo, a questão que se coloca é que a escolha do repertório é já uma marca muito forte e pessoal para os objetivos que se quer atingir, tanto a curto como a médio prazo. Isto é uma forma de dizer que os professores de música escolhem os materiais que julgam mais adequados a cada aluno, mas essa escolha baseia-se também no seu cunho pessoal a lecionar, ou seja, nos aspetos que julgam mais importantes resolver primeiro com esse aluno.

As principais metodologias utilizadas foram as seguintes:

- Tocar com bom som as mudanças de harmónicos no Trombone e centrar o som em cada um, de modo a melhorar a sua qualidade para evitar trocas de harmónicos. Esta dificuldade surge principalmente numa fase mais inicial, mas também acontece nas fases em que o repertório começa a ser mais difícil.

- Tocar para o aluno imitar. Esta é uma das estratégias mais antigas (Wallace, 1997) e era defendida por Shinichi Suzuki, que situava a aprendizagem da música partindo da observação, imitação e repetição (por tentativa e erro) como na aprendizagem da língua-mãe (Suzuki, 1983). Também Albert Bandura, autor da Teoria da Aprendizagem Social, defende que o processo de aprendizagem por imitação favorece consideravelmente a aquisição de certos comportamentos, acelerando e facilitando essa aprendizagem. O seu conceito de Modelagem implica a modificação do comportamento de uma pessoa a partir da observação de outra, assumindo o papel de modelo, enquanto professor.

- Pedir ao aluno para cantar antes de tocar (Woolf, 2009), tentando provar que essa antecipação mental é determinante para a melhoria da sonoridade, mesmo com metrónomo. O treino da audição interna dos intervalos e previsão da música que está a seguir é essencial também na correção de um possível erro, na medida em que é necessário comparar constantemente o que se executa com essa previsão. Se isso não ocorrer, o aluno pode cometer erros sem se aperceber e, consequentemente, sem os corrigir (Lafosse, 1955). Neste âmbito também houve situações de cantar com o aluno, pedir para tocar só com o bocal, isolar intervalos para resolver problemas auditivos e estudar passagens difíceis mais devagar. Há uma correlação positiva entre o uso de estratégias de audição interna ou treino mental e o desempenho do aluno (Gordon, 2000). Adotando a ideia da prática da Música Antiga, cantar também é uma solução para ajudar a definir o fraseado adequado à situação e as respirações corretas. Por vezes acrescenta-se um texto simples à música, que até pode ser o próprio nome do aluno, no sentido de ajudar com a intenção ou o estilo da música.

- Utilizar o metrónomo gradualmente, promovendo a sensação mental e muscular do tempo, por vezes pedindo ao aluno para caminhar na aula e cantar ao mesmo tempo, para, como defendia Émile Jaques-Dalcroze, aprender através de múltiplos sentidos, numa aprendizagem ativa e criativa.

- Para além destas metodologias, com alguma frequência foi pedido aos alunos para tocarem só com o bocal, soprar no instrumento sem tocar, medindo a quantidade de ar necessária à melhoria da sonoridade.

- Dar um *feedback*, como já foi referido, foi uma preocupação constante, tentando incutir o gosto por evoluir através da aquisição de bons hábitos de estudo.

Os descritores de desempenho do aluno, na sua função de instrumentos de avaliação e autoavaliação, estão relacionados com a sonoridade, correção do texto musical (notas e ritmos), manuseamento da vara, consciência harmónica e afinação, precisão rítmica, fluidez e expressividade, compreensão melódica e fraseado (definição das respirações), clareza de articulação, realização de dinâmicas, conhecimentos adquiridos, participação e interesse, realização do trabalho de casa e pontualidade.

5.2.1. Caracterização dos alunos

Durante o estágio no CMS foram acompanhados semanalmente oito alunos da classe do Professor Paulo Cordeiro, nos diferentes níveis de ensino: Iniciação, Básico e Secundário. Apesar de o estagiário ter lecionado aulas a todos, apenas se apresenta a caracterização dos três alunos do Ensino Básico e um do Secundário, que frequentavam o 3º, 4º, 5º e 6º graus, deixando os alunos de Iniciação fora do âmbito deste trabalho. São todos do sexo masculino e, para manter a sua identidade preservada, são designados por aluno A, B, C e D. Algumas aulas foram gravadas para supervisão da prática docente do estagiário e, para isso, foram pedidas autorizações aos encarregados de educação destes alunos.

Aluno A:

Este aluno é bastante sociável e extrovertido, mas estudava muito pouco entre as aulas e estava muito abaixo do nível pretendido para o grau que frequentava. Apesar desta situação, o Professor insistiu em pressionar o aluno a tocar uma peça com o grau de exigência para o nível que ele devia ter. Foi uma luta de um ano lectivo inteiro a tentar

tocar notas que eram muito agudas e difíceis de atingir sem estudar com regularidade e dificuldades técnicas de passagens complicadas em semicolcheias ou arpejos ascendentes com um âmbito superior a uma oitava e que pareciam impossíveis de atingir. Mesmo avançando pouco mais de um andamento por período o facto é que no final do ano o aluno conseguiu tocar a peça toda, apesar de algumas dificuldades e alguns problemas de quebra de continuidade.

A discordância com esta estratégia deve-se ao facto de ter tornado o percurso do aluno muito penoso durante o ano letivo, mas há que reconhecer as motivações do professor, que chegou a um ponto em que necessitava pressionar o aluno para ele apresentar resultados, tendo-se revelado no final uma experiência que teve um resultado positivo.

Este aluno demonstrou, constantemente, muitas dificuldades na emissão do som e uma aproximação ao instrumento com muita rigidez e pouca naturalidade. A causa principal do problema era a falta de sensibilidade na embocadura causada pelo raro contacto com o instrumento, por exemplo, quando vinha de férias, apresentava-se ainda com mais dificuldades por ter passado esse tempo sem tocar.

Ao trabalhar com este aluno, houve a tentativa de focar no aspeto da facilidade de emissão através de uma correta dosagem do ar, de forma a tornar mais suave cada mudança de nota e a melhorar o acesso às notas agudas, tocando só com o bocal e fazendo sucessivas escalas ascendentes no instrumento, subindo cromaticamente. Nas peças, foi pedido que repetisse pequenas partes, tentando demonstrar qual a melhor forma de estudar e superar cada dificuldade.

Aluno B:

É um aluno muito tímido, como pessoa e como músico, é aplicado e estudioso, tem muita pressa de fazer coisas difíceis, apesar de revelar alguns problemas técnicos de base. Ele apresentou uma grande falta de controlo do ar e também um problema de estabilidade do lábio inferior, que está sempre flácido e a tremer. Essa falta de tensão muscular é um sinal de que o lábio não estava totalmente ativo, originando uma grande inconsistência. Este problema resulta na perda de contacto do lábio com o bocal, que devia ser constante, sobrecarregando o lábio superior e dificultando a evolução ao nível da motricidade fina. Na opinião do professor estagiário, estes dois problemas, o ar e a utilização da embocadura, estão ligados e resolvem-se em conjunto.

O aluno revelou também falta de exatidão e inconsistências na movimentação da vara, que estava frequentemente mais lenta do que devia, provocando uma pequena descoordenação e imprecisão na articulação.

Este aluno costumava chegar mais cedo e estudar durante uma hora antes da aula e isso tem vantagens e desvantagens: por um lado, chegava à aula com a memória fresca do que estudou, mas, por outro, nunca fazia um aquecimento bem estruturado, pois chegava e estudava sempre as coisas mais difíceis. Na sala de trombone dava para ouvir ao longe o que ele estava a estudar, dependendo da localização da sala que tinha disponível.

Nas aulas lecionadas a este aluno foi necessário fazer correções rítmicas e de afinação com muita frequência, e também ao nível do ligado pela forma de soprar, assim como indicações acerca de fraseado, respirações e articulação.

As estratégias utilizadas foram, principalmente, cantar antes de tocar, tocar só com o bocal, pedir para que tocasse só uma frase várias vezes até conseguir uma boa sonoridade em todas as notas, tocando nota a nota e repetindo devagar, até retomar o andamento de forma gradual. Assim, contrariando a prática do aluno de tentar sempre tocar toda a peça, optou-se por interromper bastantes vezes e tratar de pormenores que era necessário corrigir por serem essenciais a uma boa interpretação, centrando a atenção apenas num aspeto de cada vez. Tentou-se levar o aluno a adquirir um maior controlo respiratório e também maior eficácia na gestão e controlo do ar, principalmente para melhorar o registo grave.

Aluno C:

Este aluno é muito introvertido e necessita de reforço positivo para ganhar autoconfiança e conseguir bons resultados. Demorou algum tempo até conseguir que ele conversasse e se exprimisse de uma forma natural. Na verdade, foi com a primeira destas aulas lecionadas que ele se desinibiu e começou a sentir mais à vontade, demonstrando anuência às metodologias.

Apresentou-se regularmente com muitas dificuldades ao nível da leitura e da sonoridade, evidenciando uma ausência de preparação do material apresentado e, por causa da tentativa constante de melhorar e expandir o registo agudo, tinha os graves muito magros e com pouca ressonância.

A aproximação foi no sentido de pedir exercícios que trabalhassem o relaxamento da embocadura, como glissandos, escalas descendentes ou flexibilidade no registo grave. Depois de conseguir algumas melhorias neste aspeto, a estratégia foi baseada na tentativa de mudança de registo sem perder as qualidades tímbricas que ia descobrindo. Este aluno trabalhou peças que favoreciam o ligado e o trabalho de controlo do ar, mas a sua evolução não foi significativa devido a algum absentismo e pouco estudo, deixando as aulas para resolver também problemas de leitura.

Aluno D:

A relação com este aluno foi boa e existiram oportunidades de conversar também fora das aulas, em momentos que possibilitaram a troca de ideias e algum aconselhamento extra. O trabalho realizado por ele durante o ano ficou muito aquém do que poderia ter sido, pois a constante falta de preparação fazia perder a confiança e parar demasiadas vezes nas peças e estudos. As constantes dúvidas na leitura impossibilitaram fazer um trabalho mais voltado para o carácter dos andamentos e lirismo no fraseado. Este facto foi persistente ao longo do ano, mesmo nas audições, e dificultou bastante o domínio do registo agudo do instrumento, aumentando a incerteza nas posições da vara nesse registo. Essas dificuldades de leitura e dúvidas constantes, incluindo a clave e a tonalidade levaram também a uma desconcentração muito grande em momentos de avaliação ou apresentação pública, como testes e audições, aumentando o estado de nervosismo e a falta de convicção a soprar.

A intervenção com este aluno também foi no sentido de pedir para tocar devagar e observar melhor o que acontece em cada fragmento que se toca, acelerando gradualmente, mas sempre mantendo uma boa qualidade de som e as notas todas bem perceptíveis. Deste modo, seria mais fácil começar a ter consciência das mudanças de harmonia, dando mais sentido à música que se toca. Adquirindo essa maior certeza, o aluno conseguiria benefícios na articulação e na técnica em geral.

Por vezes fez-se uma alternância a tocar, entre professor estagiário e aluno, proporcionando um modelo para que ele pudesse imitar o som que ouvia e potenciar o seu desenvolvimento. Muito frequentemente, a atenção foi direcionada para evitar a interrupção da coluna de ar e manter a passagem do ar fluente, tanto no agudo como no grave, onde é mais fácil, encaminhando para uma unidade tímbrica em todo o registo.

6. Participação na escola

Neste capítulo apresentam-se as atividades relacionadas com a participação na escola e relação com a comunidade educativa ao longo do ano letivo de 2015/2016. Tal como previsto no PIF, para além das aulas assistidas e lecionadas, essas atividades incluíram audições da classe de Trombone, provas técnicas e de recital, reuniões do Departamento Curricular de Sopros e Percussão, e a *Masterclass* de Trombone com o Professor Vítor Faria, na qual o professor estagiário contribuiu com uma conferência (ver ponto 7.1). A participação no concerto de professores no Dia Mundial da Música, que decorreu no Palácio da Ajuda, em Lisboa, está descrita no ponto 7.4, por ser direcionada também para a divulgação da Música Antiga em Trombone. O PIF previa ainda um Estágio de Orquestra de Sopros e Percussão mas este não se realizou por não haver inscrições suficientes, como se comprova na ata da Reunião de 13 de julho de 2016, no ANEXO II.

6.1 Trio de Trombones

Este grupo fez apresentações públicas no âmbito das Audições de Trombone no CMS, sendo possível consultar os programas no ANEXO III, e no âmbito dos Concertos de Primavera e de Verão, que decorreram no Centro Cultural Olga Cadaval, cujos programas, fotos e vídeos se podem consultar no ANEXO IV (ver também o ponto 7.2).

A ideia de propor um grupo formado por três trombones, com o aluno do secundário e o Professor Paulo Cordeiro, surgiu como reação à disparidade de níveis dos alunos do Grupo de Metais e Percussão do CMS. Quando começou a assistir às aulas deste grupo, o professor estagiário ficou surpreso com o desfasamento e heterogeneidade no nível dos alunos, o que levanta problemas na escolha do repertório a abordar e na forma como decorrem os ensaios, pois os alunos mais avançados são pouco estimulados com exigência de rigor porque os mais novos têm problemas de sonoridade, afinação e decodificação do texto musical. O ideal, na sua opinião, seria dividir o grupo em dois ou três grupos mais pequenos e assim conseguir realizar um trabalho mais adequado a cada aluno. Acontece que isso levanta questões de disponibilidades de horário e de salas e, por outro lado, a presença de alunos mais avançados é benéfica para os mais novos. Desta forma, também o professor estagiário se envolveu ativamente a tocar para ajudar o grupo

a ter melhor sonoridade e para coadjuvar o Professor Paulo, dando algumas indicações e tocando com os alunos que mais precisavam de ajuda.

Assim, o professor estagiário propôs a criação de um Trio com o aluno do secundário, pois pareceu ser uma boa ideia que não seria difícil pôr em prática, criando assim a oportunidade de o integrar num grupo mais exigente e dar-lhe uma preparação mais profissional (Figura 1). Esta formação é muito interessante para os trombonistas porque simula o trabalho de naípe que é necessário para tocar em orquestra, bastante exigente e metucioso, mesmo em obras clássicas pouco complexas, em que quase só é necessário afinar intervalos quinta, oitava e terceira.

A criação do grupo visa adotar o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal de Vygotsky (Sprinthall & Sprinthall, 1993), em que o estímulo de alguém que está num patamar acima provoca o desenvolvimento do outro. A ideia foi proporcionar ao aluno um contexto de maior exigência para que ele sentisse necessidade de tocar com mais cuidado e direccionar a sua atenção para pormenores que o fazem melhorar.



Figura 1 - Trio de Trombones no Concerto de Primavera - Centro Cultural Olga Cadaval (Sintra)

Neste trabalho também se faz sentir o conceito de Modelagem, da Teoria da Aprendizagem Social de Albert Bandura, que defende o processo de aprendizagem por imitação como facilitador da aquisição de certos comportamentos e aprendizagens. Aqui, o seguimento do modelo dos professores provoca a tendência de imitação desse comportamento, ou seja, cria motivação para ultrapassar obstáculos.

Estas aulas foram muito interessantes também por outros motivos: o facto de ser uma aula com dois professores e um aluno inverte o rácio normal; por outro lado, o Professor Cooperante concordou com a ideia e deixou que o professor estagiário dirigisse os trabalhos, no sentido da escolha de repertório e gestão das aulas; apesar de assumir esse papel, estas aulas funcionaram de uma forma democrática, em que todos davam opinião; optou-se por ter os professores a alternar entre a primeira e a terceira voz, deixando a segunda voz para o aluno, que, assim, tinha de concentrar-se na ligação sonora e tímbrica entre os extremos.

A impressão da primeira abordagem do aluno nesta formação deixou clara a sua inexperiência com um grupo de maior exigência técnica. A palavra “técnica” não

representa aqui um ponto de vista da dificuldade provocada por uma grande complexidade rítmica ou rápida sucessão de notas, mas o sentido da análise e consciência do que se tocou, do ponto de vista harmónico e colectivo, não apenas melódico e individual. Se todos tocarem com consciência da harmonia é muito mais fácil corrigir a afinação e o equilíbrio necessário entre as três vozes.

No início houve também dificuldades na uniformização da articulação entre todos os elementos do grupo, não se conseguindo ter a flexibilidade de reacção para corrigir as diferenças de carácter. Notava-se bastante a timidez no aluno, sobretudo em situações de entradas sucessivas, no equilíbrio entre as vozes e também alguma falta de domínio da leitura. À medida que se foi trabalhando, conseguiu-se uma maior consistência na afinação e uma menor necessidade de parar para afinar. O grupo evidenciou dificuldades de conjugação por falta de preparação individual e isso foi difícil na altura, pois, quem mais precisava de estudar nem sempre fez a sua parte.

Em geral, o trabalho do grupo incidiu principalmente no fraseado, nas respirações em conjunto e na afinação, de acordo com a função de cada nota no acorde. Fez-se bastante trabalho rítmico, sobretudo em peças com muitas síncopas, com o foco em não perder andamento quando a dinâmica era mais suave. Tentou-se aproximar o mais possível ao carácter de cada peça e, ao nível das dinâmicas, procurou-se realizar crescendos e diminuendos homogéneos.

Uma das estratégias utilizadas, ao longo do tempo de preparação deste grupo, foi a revisão do trabalho já realizado a par de peças novas para poder desenvolver e consolidar repertório, apresentando um conjunto interessante e variado de peças, adequando também à personalidade do grupo. O programa abordado pelo Trio pode ser consultado no ANEXO III.

Abordaram-se peças de melodia acompanhada para trabalhar a importância do acompanhamento em estabelecer um ambiente, valorizando e complementando a melodia. Outras peças mais corais, de Anton Bruckner e Johannes Brahms, serviram para dar uma especial atenção à condução de frase num tempo lento. Por vezes, houve trabalho de leitura em conjunto e com o aluno a tocar a sua parte isoladamente, inclusivamente cantando para melhorar a sua compreensão e com vista a tocarmos com continuidade do início ao fim. Outras peças, de Jean Douay, Raymond Premru e Brian Kelly tinham um carácter mais contemporâneo e apresentaram dificuldades pelas dissonâncias que, se não fossem assumidas e tocadas com convicção, não teriam um resultado estilisticamente convincente.

O repertório tocado abordou também a linguagem do *swing* e *ragtime*, com obras de George Gershwin e Scott Joplin, com a intenção de estimular o aluno com peças agradáveis e com alguma dificuldade técnica. Estas têm um estilo de escrita menos convencional e muito sincopado, que exige muita atenção às diferenças de articulação e acentuação, no sentido de desenvolver a leitura e precisão rítmica do grupo e flexibilidade para interpretar os diferentes estilos.

6.2 Audições

As audições da classe de Trombone constituíram momentos agradáveis de partilha do trabalho realizado nas aulas, com colegas, familiares e amigos. A sua calendarização incluiu três audições, uma por período, às quais o Professor Paulo Cordeiro decidiu acrescentar uma temática, no terceiro período e decorreram sempre no Salão do CMS.

Estas audições, cujos programas podem ser consultados no ANEXO III, foram também uma oportunidade para o estagiário contactar com a totalidade da classe, sendo a única possibilidade de contacto com os alunos que tinham aulas ao sábado e à terça-feira, apesar de, em relação a estes últimos, ainda ter podido assistir a algumas aulas próximo do final do ano. As aulas assistidas pelo estagiário decorreram à sexta-feira, assim como as audições. Em geral estas apresentações correram bem e foram momentos de sucesso, em especial a audição temática *Trombone & Movies*, na qual todos os alunos tocaram temas de bandas sonoras e, ao mesmo tempo, passavam imagens de filmes para contextualizar a música, num ambiente com luz reduzida a imitar uma sala de cinema (Figura 2).

Esta experiência foi diferente e muito motivadora para os alunos, chamando a atenção para o trabalho musical das bandas sonoras, que muitas vezes passa despercebido, e envolveu também a colaboração de um dos encarregados de educação, que se voluntariou para fazer a edição dos fragmentos dos filmes, com a duração adequada a cada peça que ia ser interpretada, e escolhendo partes representativas de cada filme.



Figura 2 - Audição *Trombone & Movies* no CMS

6.3 Provas

As diversas provas assistidas foram momentos de avaliação com júri e algumas também com público, e incluíram os recitais que, não sendo avaliados como prova, fazem parte do trabalho de preparação formativa no sentido de otimizar os resultados dos alunos. Na tabela 1 apresenta-se a calendarização destas provas.

Tabela 1 - Provas da classe de Trombone do CMS

Dia	Horário	Observações
02-06-2016	17h – 20h	Provas 2º grau em regime supletivo
20-06-2016	18h30 – 20h30	Recital de 5º grau em regime supletivo
24-06-2016	15h30 – 18h30	Prova 5º grau em regime supletivo
01-07-2016	18h30 – 20h30	Recital de Secundário
06-07-2016	15h – 18h	Prova 6º grau em regime supletivo

Os recitais de alunos de Secundário e de 5º grau envolveram vários instrumentos e tiveram a intenção de servir de prática de palco e de apresentação ao público, com vista a melhorar o desempenho nas provas técnicas e de recital com júri. Os cartazes destes recitais podem ser consultado no ANEXO III.

O desempenho do aluno de 5º grau foi positivo, mas demonstrou alguns problemas a superar, ao nível da condução do ar, articulação e fraseado. Em parte, estes problemas devem-se ao nervosismo e à sensação de boca seca que o aluno disse ter sentido, mas foi uma boa experiência para minimizar o impacto emocional do recital que conta para avaliação.

No recital de alunos do Secundário, o aluno de Trombone revelou muitos problemas relacionados com a concentração, manifestando dúvidas em todas as passagens rápidas, não saindo nenhuma bem dominada. A primeira peça teve pouca energia e falta de convicção, enquanto na segunda faltou domínio na condução do ar, não proporcionando a envolvimento característica da peça e da agógica, tornando o discurso melódico pouco claro e coerente.

Antes de cada prova, os alunos tiveram uma aula em que faziam uma revisão das escalas e tocavam uma vez o programa, na totalidade ou em parte, servindo de

aquecimento, preparação e também para relaxar um pouco. Essa aula foi individual para os alunos mais avançados, do 5º e 6º graus, e em grupo, para os alunos do 2º grau.

As provas iniciaram com a parte técnica e tiveram a presença de um júri composto por três professores. Nesta parte os alunos tocaram as escalas maiores e menores nas várias versões, assim como os arpejos, suas inversões e os estudos. O aluno do 5º grau fez também as escalas com várias articulações e a escala cromática. Ao aluno do 6º grau foi também pedido o arpejo de sétima da dominante com inversões, a escala em intervalos de terceira, ascendente e descendente e uma leitura à primeira vista. Na hora seguinte, as peças foram tocadas com acompanhamento de piano em recital aberto ao público.

Nas provas de 2º grau Supletivo o desempenho foi bom, em geral, notando-se algumas melhorias em relação às aulas e às audições. Existem algumas fragilidades, mas o facto de os alunos terem a aula antes da prova teve um efeito benéfico, deu para descontraírem e otimizarem os resultados.

O desempenho do aluno na prova de 5ºG Supletivo foi regular e teve uma apreciação global razoável. O aluno manifestou alguns dos problemas sentidos ao longo do ano, como dificuldades no registo agudo e pouco contraste dinâmico. A escala foi tocada num andamento lento e à semínima, tendo o júri pedido para fazer à colcheia e com apoio na tónica. A articulação foi pouco clara nas escalas, depois de tocar ligado, e os arpejos também foram lentos e tiveram problemas de fluidez, ainda com algumas incertezas nas notas. A sonoridade nem sempre foi boa e regular, ocorrendo bastantes falhas na condução do ar.

Quanto ao desempenho do aluno na prova de 6ºG Supletivo, foi muito prejudicado pela ansiedade e falta de controlo que manifestou, especialmente nos arpejos e no primeiro estudo, melhorando depois no segundo. A leitura à primeira vista teve falhas na continuidade e partes que não corresponderam à escrita, assim como a articulação e a percepção do fraseado, respirando em sítios que cortaram algumas frases. No Recital com público teve um melhor desempenho, com boa expressividade, musicalidade e um bom controlo do fraseado, apresentando uma melhoria significativa em relação à primeira parte da prova, e em relação ao recital de secundário. Teve, ainda, alguns pormenores menos bons em relação à afinação e à conjugação com o piano, mas muito melhor em relação à condução do ar e ao fraseado, transmitindo o espírito das peças e bem enquadrado no estilo, a par de uma boa energia no *Allegro* da peça “*Cavatine*” de Saint-Saëns.

6.4 Reuniões de avaliação

De acordo com o que está previsto no Perfil de Competências Gerais do Professor, descrito no Decreto-Lei nº240/2001 de 30 de agosto, o estagiário assistiu a Reuniões do Departamento Curricular de Sopros e Percussão.

Estas reuniões, cujas atas podem ser consultadas no ANEXO II, ajudaram o professor estagiário a integrar-se no grupo de professores, pois muitos deles não iam ao CMS no mesmo dia da semana, e a conhecer melhor a escola e o seu funcionamento.

Trataram-se temas como o balanço do período e propostas ou indicações para o período seguinte como os recitais do secundário, o acesso ao curso secundário, o estágio de sopros e percussão e outros assuntos tão diversos como a verificação da assiduidade dos alunos, as datas da semana de audições, a constituição de júri para provas globais e finais, problemas de logística e outras atividades. Foi referido o desempenho negativo de vários alunos, devido à sua falta de estudo, e positivo, de outros que se destacaram e conseguiram uma significativa evolução. Fez-se um balanço do modelo de avaliação, discutindo alguns aspetos menos positivos do atual modelo e o peso das provas na avaliação final. Outros pontos incluíram o balanço de algumas atividades fora do CMS, a agenda do acompanhamento de piano nas provas, o estágio de sopros e percussão e a distribuição dos alunos pelas classes de conjunto instrumental.

A discussão dos pontos aqui enumerados foi bastante útil para uma compreensão mais global do trabalho desenvolvido pelo CMS.

6.5 Masterclass de trombone com o Professor Vítor Faria

A realização de *masterclasses* com professores convidados tem sido uma das principais apostas do CMS, por se tratar de uma formação complementar de grande importância para o desenvolvimento dos alunos, pelo contacto com outras formas de ensino e aprendizagem e pela partilha de experiências em contexto de trabalho em grupo.

Esta *masterclass* decorreu nos dias 22 e 23 de março de 2016 nas instalações do CMS e teve várias atividades como aulas individuais e em grupo, uma palestra sobre Sacabuxa (Trombone Renascentista/Barroco) e um concerto de encerramento que incluiu peças a solo com o professor convidado, um Trio de Professores, peças em Sacabuxa e o grupo de alunos.

Nas aulas do Professor Vítor houve bastantes indicações no sentido de uma utilização mais relaxada da respiração, utilizando, por exemplo, um exercício em que pedia ao aluno que tocasse só com o bocal para um lenço de papel pendurado, para perceber se a continuidade do ar era interrompida com a articulação. Pediu mais de uma vez para que os alunos tentassem centrar os lábios no bocal, de modo a ter uma vibração uniforme. Nas peças a solo, questionou os alunos do secundário acerca das ideias que as obras transmitem e que emoções suscitavam, no sentido de terem algo extramusical a transmitir. Esse grupo do secundário ainda tocou em quarteto, trabalhando sobre questões de postura uniforme, respirações em conjunto, a par da melhoria da sonoridade e equilíbrio das vozes. O Professor Vítor Faria trabalhou também com o grupo dos alunos mais novos, de Iniciação e II grau, que podemos ver na primeira fila da figura 3.

O professor estagiário fez uma apresentação sobre a Sacabuxa (Trombone Renascentista e Barroco) e suas diferenças em relação ao Trombone moderno (que estão descritas no ponto 7.1), no sentido de divulgar o instrumento aos alunos. Teve também um papel importante no trabalho com o grupo de quatro alunos de Iniciação e II grau, ajudando a



Figura 3 - Participantes na Masterclass com Prof. Vítor Faria

decifrar o texto musical, fomentando a entreajuda e fazendo treino de trabalho de grupo. O resultado foi bom e os alunos divertiram-se, conseguindo um domínio razoável da peça e melhorando a relação pedagógica com o professor estagiário.

O concerto de encerramento iniciou com peças para Trombone e piano em que o Professor Vítor tocou acompanhado pela Professora Iryna Brazhnik, tocando *The Swan* de Camille Saint-Saëns e *Aria et Polonaise* de Joseph Jongen. Seguiu-se um duo de Sacabuxas, em que o Professor Paulo e o estagiário tocaram *Specia tua et pulchritudine tua* de Girolamo Scotto (ca.1505-1572). Depois, os alunos de Iniciação e II grau tocaram a peça *Melody* de Arban e os alunos do secundário tocaram *Brazil*, de Ari Barroso/arr. de Hans Weichselbaumer, em quarteto. Para terminar, foi apresentado o Trio constituído pelos três professores com as peças *The Earle of Oxford's March* de William Byrd e *Sonata n.º 4* de Pergolesi/arr. Ralph Sauer. O repertório abordado, assim como fotos e ficha de inscrição, podem ser consultados no ANEXO III.

Esta *Masterclass* foi surpreendente para o estagiário, pela qualidade do concerto apresentado e pela diversidade de abordagens: os alunos mais novos foram incluídos nos trabalhos, houve sessões individuais e em grupo, bem como um concerto muito diversificado. O professor estagiário teve uma importante função de apoio aos alunos mais novos, que precisavam de atenção exclusiva para que este evento não se tornasse aborrecido para eles, com efeitos contrários ao que se pretendia. Desta forma permitiu-se que o Professor Paulo acompanhasse o aconselhamento aos seus alunos mais avançados.

A apresentação do Trio de Professores foi uma experiência muito enriquecedora, pela qualidade atingida, pela abordagem musical e pelo sentimento de grande contraste com o Trio implementado no CMS pois, foi possível focar em questões musicais mais profundas, em termos de significado, intenção musical, ambientes ou cores diferentes, servindo de referência aos alunos.

7. Relação com a comunidade

De acordo com o Perfil de Competências Gerais do Professor, descrito no Decreto-Lei nº240/2001 de 30 de agosto, valorizando a escola como um polo social e cultural em contacto com outras instituições, e no âmbito da participação no projeto educativo, o professor estagiário participou em diversas atividades em que a escola apresentou o trabalho realizado, numa saudável interação com os professores, alunos e suas famílias. Houve também outras formas de intervenção para uma comunidade mais alargada, como conferências noutros locais e as *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*, que serão analisadas no ponto 8.

7.1 Conferências sobre o Trombone Renascentista e Barroco

A primeira conferência decorreu no CMS, no âmbito da *Masterclass* de trombone com o Professor Vítor Faria, com o objetivo de contribuir para a literacia científica e artística dos alunos. Com uma linguagem acessível mesmo aos alunos de iniciação, possibilitou o contato com este instrumento e estabeleceu uma ligação entre o CMS e a organização das *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*, reforçando a divulgação das mesmas junto dos alunos.

Foi mostrada uma Projeção em *Powerpoint* com imagens da iconografia do instrumento (ver ponto 14.3.4) que pode ser consultada no ANEXO IV, como pretexto para ir falando do enquadramento histórico e social, focando em aspetos organológicos e contextualizando musicalmente. Foram tocados exemplos em cada uma das três Sacabuxas (alto, tenor e baixo) para se ouvirem isoladamente, enquanto explicava as diferenças em relação ao Trombone moderno, do ponto de vista físico, tímbrico e da linguagem musical. Tocou-se *Flow my Tears* de John Dowland (ca.1563 - 1626) no tenor, *Ricercar* de Domenico Gabrielli (1651 - 1690) no baixo, e a voz do alto de *Asperges me* de Cristóbal de Morales (ca.1500 - 1553), peças que se podem consultar no ANEXO IV. De seguida, junto com os professores Vítor Faria e Paulo Cordeiro, apresentou-se um trio de sacabuxas com música de António Carreira (1520/1530 – 1587/1597) – *In memoria aeterna*, para que os alunos tivessem a perceção de como soa em grupo (ver ANEXO IV). Estes tiveram também a oportunidade de ver alguns livros específicos sobre o instrumento e puderam experimentar a sensação de tocar a Sacabuxa.

Para além da conferência integrada na *Masterclass* com o Professor Vítor Faria, realizaram-se também outras duas em situações muito diferentes: uma na Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN), para tentar criar interesse em mais pessoas, alargando futuramente esta comunidade de aprendizagem que se está a tentar criar; a outra, integrada no Curso/Estágio de direção com Jean Sébastien Béreau, em Nespereira (Cinfães), aproveitando uma deslocação até lá, associada ao interesse que houve em receber esta iniciativa, chegando assim a um público diferente (Tabela 2).

A abordagem foi semelhante, através da Projeção em *Powerpoint*, pontuando o discurso falado com pequenas intervenções de exemplos tocados e explicando as diferenças em relação ao Trombone moderno. Foram sempre referidas as *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa* e, apesar de estas conferências ainda não terem trazido mais gente, acredita-se que as pessoas ficam com a informação, podendo um dia mais tarde desenvolver esse interesse.

Tabela 21 - Conferências sobre o Trombone Renascentista e Barroco

Dia	Horário	Local	Observações
22-03-2016	14h30	CMS	Integrado na Masterclass com Vítor Faria
24-03-2016	18h	Centro Paroquial de Nespereira	Integrado no Curso/Estágio de direção com Jean Sébastien Béreau
16-05-2016	11h	EMCN	Semana da Música Antiga

7.2 Concertos de final de período no Centro Cultural Olga Cadaval (Sintra)

Inserido no âmbito da apresentação do trabalho da escola à comunidade envolvente, o professor estagiário participou ativamente no Concerto de Natal, no Concerto de Primavera e no Concerto de Verão, cuja calendarização está descrita na tabela 3. Em cada uma das datas realizaram-se dois concertos dedicados às várias classes e Ensembles do CMS, pois, apresentar todos os grupos do CMS num único concerto torná-lo-ia muito longo ou seria necessário reduzir muito o tempo de atuação de cada grupo. Os cartazes, programas e fotos podem ser consultados no ANEXO IV.

Para a direção da escola estes dias implicaram um planeamento muito detalhado, no sentido de conseguir que todos os grupos tivessem a oportunidade de ensaio de colocação por quinze minutos. No dia do espetáculo, os ensaios começaram às 9h da manhã, para o concerto das 11h30, e às 14h, para o concerto das 17h30. Este ensaio de colocação foi de extrema importância porque há sempre necessidade de fazer adaptações, em termos de disposição relativa das pessoas de cada grupo e pela questão da habituação à acústica da sala, pois a passagem de uma pequena sala de aula para um palco de grandes dimensões traz uma perceção muito diferente da forma como se toca. A logística das mudanças de palco para adaptar a cada grupo também foi muito bem coordenada e foi treinada nesses ensaios.

Tabela 3 - Concertos de final de período no Centro Cultural Olga Cadaval organizados pelo CMS

Dia	Horário	Local	Observações
29-11-2015	17h30	Centro Cultural Olga Cadaval	<u>Concerto de Natal</u> Ensemble de Metais do CMS
20-03-2016	19h	Centro Cultural Olga Cadaval	<u>Concerto de Primavera</u> Ensaio e concerto com Trio de Trombones, Ensemble de Metais e Ensemble de Sopros e Percussão
18-06-2016	17h30	Centro Cultural Olga Cadaval	<u>Concerto de Verão</u> Ensaio e concerto com Trio de Trombones, Ensemble de Metais e Ensemble de Sopros e Percussão

No Concerto de Natal o professor estagiário participou no Ensemble de Metais, apesar de não estar previsto que tocasse e o nome não aparecer no programa. Apesar de vir de um outro concerto e não ter estado presente no ensaio de colocação, como a sonoridade do grupo estava um pouco débil para uma sala tão grande, o Professor Paulo pediu-lhe para ajudar tocando com os alunos. No final, a experiência acabou por ser muito positiva, porque o grupo tocou bastante melhor do que nos ensaios, considerando o trabalho desde o início do ano. Possivelmente os alunos ficaram intimidados com o espaço e a responsabilidade de tocar para as famílias, redobrando os cuidados e a atenção.

Nos Concertos de Primavera e de Verão, o professor estagiário esteve mais envolvido, participando no Ensemble de Metais, reforçando também o Ensemble de Sopros e Percussão e apresentando-se com o Trio de Trombones, com programas diferentes.

Para o Trio de Trombones, a prestação nestes concertos correu muito bem, foi um desafio aliciante e deu uma visibilidade muito positiva à classe perante toda a comunidade educativa. Por um lado, foi sentida uma grande responsabilidade nesta apresentação, mas por outro, foi uma espécie de libertação tocar para um auditório assim, com bastante público e numa sala onde se pôde tirar partido das características do instrumento. Também foi interessante o facto de o Trio ter tocado logo no início dos concertos, numa altura em que o público anseia para ouvir. Do ponto de vista mais técnico foi gratificante perceber que o trabalho das aulas valeu a pena e que os conceitos abordados foram incorporados pelo aluno, acabando o grupo por ganhar uma identidade própria que justificou plenamente a concretização da ideia da sua criação e implementação.

7.3 Criação de uma página de divulgação na rede social *Facebook*

A par do trabalho de divulgação de cada *Masterclass* e respetivo concerto, o autor fez a proposta de criação de uma página no *Facebook*, com o intuito de divulgar a Sacabuxa e as *Masterclasses* que organiza, tendo-se concretizado com o nome *Sacabuxas em Lisboa*. A página ainda se encontra em fase de introdução da informação e pretende reunir informação de vídeos e fotografias dos vários cursos anteriores, identificando as pessoas para ter um maior impacto, divulgar concertos ou outros eventos relacionados, assim como outros cursos no estrangeiro, criando um espaço informativo especializado. No futuro, essas informações podem vir a ser complementadas com textos e informações

sobre a história do instrumento, sugestões de bibliografia e ter algumas frases de crónicas de época, como por exemplo as *Crónicas de Garcia de Resende* (Monteiro, 2010).

Para esta atividade fez-se um planeamento que previa a introdução de elementos de uma forma gradual para manter a página ativa. Começando por um pequeno texto com os objetivos e fotografias originais, propositadamente tiradas para a divulgação da página, tendo, no entanto, sido publicadas mais tarde do que o previsto. Apesar de se ter envolvido pouco nela, até agora, o autor pretende alimentar esta ideia como projeto futuro.

7.4 Concertos de Música Antiga

O autor participou também em diversos concertos com o intuito de divulgar a Sacabuxa e as *Masterclasses de Música Antiga*, envolvendo, para além do CMS, outras entidades como a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) e a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), no Porto. Os programas podem ser consultados no ANEXO IV e podemos encontrar na tabela 4 a calendarização destes concertos.

Tabela 4 – Concertos de Música Antiga

Dia	Horário	Local	Observações
01-11-2015	21h	Igreja da Luz	II <i>Workshop</i> de Polifonia Renascentista Portuguesa
11-12-2015	21h	ESML	" <i>Stadtpfeifer</i> " – ESML
12-12-2015	17h	Cine Teatro Paraíso – Tomar	" <i>Stadtpfeifer</i> " – ESML
19-12-2015	21h	Igreja do Bonfim – Porto	Sesquialtera – ESMAE
28-02-2016	17h	Igreja Lusitana	Encontro de Baixões – direcção: Melodie Michel
01-11-2016	16h	Palácio Nacional da Ajuda	Concerto de Professores CMS Dia Mundial da Música

No âmbito do **II Workshop de Polifonia Renascentista Portuguesa** com Isaac Alonso de Molina (ver ponto 9.2), realizou-se um concerto de apresentação do trabalho de vários dias de ensaios e preparação do *Requiem* de Pedro Escobar. Apresentado na Igreja da Luz, este concerto teve uma simbologia especial pela relação do tema da peça

com a data, dia 1 de novembro de 2015, dia de Todos-os-Santos e ser a comemoração dos duzentos e sessenta anos do terramoto de Lisboa

Em parceria com grupos da ESML realizaram-se dois concertos sob o título *Stadtpeifer – Origens da Música para Sopros*, em Lisboa e Tomar. Estes concertos partiram de uma conversa com o Maestro Alberto Roque, responsável pela Orquestra de Sopros da ESML, que se mostrou interessado em fazer um programa com arranjos de música renascentista para a Orquestra de Sopros e articular também com o grupo de metais ESML BrassCrew, fazendo um contraponto com peças da época tocadas em instrumentos originais. Para realizar este projeto, o autor e o Professor Cooperante Paulo Cordeiro, juntaram-se à classe de Música Antiga da ESML, com os professores Pedro Castro, Pedro Couto Soares e alguns dos seus alunos para interpretarem peças de Francisco de la Torre (1483-1504), Manuel Mendes (ca.1547-1605), Jaques Moderne (ca.1495 ou 1500 – ca. 1562) e Dario Castello (ca.1590 – ca.1698).

Aproveitado o facto de estar um grupo de sopros a tocar com instrumentos antigos na Orquestra Barroca da Casa da Música, o Professor Hugo Sanches da ESMAE convidou esses músicos, incluindo o estagiário, a integrar o seu grupo **Sesquialtera** e participar num concerto na Igreja do Bonfim, no Porto. O programa foi variado e a integração dos sopros aconteceu no final do concerto, na peça *Desbiar, desbiar*, de autor anónimo de Coimbra, do século XVII, recentemente redescoberta e editada pelo professor Hugo Sanches, no âmbito do seu trabalho de pesquisa de doutoramento.

O autor participou ativamente no **I Encontro de Baixões** (Figura 4), sob a direção de Melodie Michel, ajudando nos ensaios e fazendo o contato com a Igreja Lusitana para a realização do concerto.

Coordenado pelo Professor Luís Correia, da ESML, onde se realizaram diversos ensaios, que foram produtivos, mas num ambiente talvez demasiado informal, no sentido de o grupo sofrer alterações entre as várias vezes que ensaiou, sendo difícil distribuir as vozes para conseguir um bom resultado musical.



Figura 4 - I Encontro de Baixões

Um fator acrescido, que trouxe algumas dificuldades de ensaio, foi estarem várias pessoas a experimentar instrumentos que não conheciam, não tendo tempo suficiente para se

adaptarem. O concerto teve alguns problemas musicais que eram difíceis de evitar porque o grupo não tinha ninguém a dirigir e a dar segurança, isto é, a pessoa responsável estava também a tocar, a par de ter feito poucos ensaios com a configuração final. Apesar disso, o clima foi de cooperação e de satisfação pelo trabalho realizado, assim como pela combinação de sonoridades encontradas. A este propósito foi muito interessante a experiência de tocar com dois instrumentos de palheta mais agudos e duas Sacabuxas no grave, o que não resultava muito bem. Com uma alteração para instrumentos de palheta no soprano e no tenor e Sacabuxas no alto e no baixo, de repente o grupo tornou-se muito mais homogéneo timbricamente.

O Concerto de Dia Mundial da Música, realizado no dia 1 de Outubro de 2016, no Palácio da Ajuda, foi um concerto de professores organizado pelo CMS, aproveitando também para criar um evento com dignidade para contextualizar a entrega de diplomas aos alunos que concluíram os estudos no ano letivo de 2015-2016.

Este concerto aparece neste capítulo em vez de ser no capítulo da participação na escola, por se tratar também de uma divulgação da Música Antiga. Juntando um grupo com duas sacabuxas, vihuela e flauta de bisel, numa colaboração que pode vir a ser repetida futuramente, interpretaram-se três peças para três vozes de Godfrey Finger (ca.1660 – 1730), Peter Philips (ca.1561 - 1628) e Adam Jarzebski (? - 1648 ou 1649). O maior desafio deste concerto foi conjugar a articulação da flauta, muito precisa e imediata, com a das sacabuxas, que é mais lenta. Este aspeto revelou-se muito importante sobretudo na peça *Kustrinella*, de Jarzebski.

8. Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa

A organização destes cursos tem tido um papel muito importante na divulgação da Sacabuxa e na abordagem estilística do repertório, criando a oportunidade de uma experiência integrada de ensino, num ambiente musical específico e contribuindo para implementar uma comunidade de aprendizagem.

Neste sentido, estes eventos podem ser vistos como trabalho de Relação com a Comunidade, mas são também uma actividade de Desenvolvimento Pessoal e Profissional e ainda fazem parte do tema de investigação desenvolvido na Parte II deste documento, por isso têm um capítulo que lhes é dedicado em exclusivo. A calendarização das *Masterclasses* que ocorreram no período da PES pode ser observada na tabela 5.

Tabela 5 – IV, V e VI Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa

Datas	Observações	Professor
10 a 12-09-2015	IV Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa	Adam Woolf
01 a 03-04-2016	V Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa	Wim Becu
09 a 11-09-2016	VI Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa	Adam Woolf

Acerca da psicologia cognitiva da música, John Sloboda diz que as competências musicais são adquiridas pela interação com um ambiente musical e resultam de uma ação culturalmente específica. Valorizando a aquisição de novas capacidades através de acomodações a partir de competências já adquiridas, o comportamento musical depende da cultura, motivação e oportunidade de atividades musicais (Sloboda, 1985). É a busca dessa oportunidade e da criação de um ambiente musical específico, o da música polioral da alta renascença e início do barroco que levou a organizar estes eventos. Como disse o Professor Adam Woolf no seu testemunho (ver ponto 14.2), a melhor forma de ajudar as pessoas a compreender conceitos novos ou diferentes é mostrar-lhes diretamente, deixá-los experimentar por si mesmos uma nova tendência ou fenómeno e o que se segue, se a experiência for boa, é uma propagação de entusiasmo alimentada pelos participantes que desejam repetir e desenvolver a experiência.

8.1 IV Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Adam Woolf

A *IV Masterclass* correu muito bem, quer do ponto de vista da organização quer do ponto de vista musical. Houve algumas falhas musicais no concerto, mas são muito naturais devido ao pouco tempo de preparação do repertório. No entanto, aconteceu uma situação que deixou o professor estagiário cheio de orgulho: uma pessoa que estava a organizar um curso deste género na Polónia partilhou no *Facebook* o vídeo da peça *Omnes Gentes* a 16 de Giovanni Gabrieli (ca. 1550 - 1612), que encerrou o concerto, e dizia que queria tentar igualar esta qualidade, usando o curso de Lisboa como uma referência, mesmo sem ter vindo, apenas pelo contato com o vídeo divulgado no *Youtube*. As evidências da *IV Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*, música, fotografias, vídeo, cartaz, diplomas, planificações e programa com a biografia de Adam Woolf, podem ser consultadas no ANEXO V.

Aproveitando o facto de o Professor Adam Woolf ser um solista de grande qualidade, mundialmente reconhecido, foi-lhe pedido que tocasse uma peça a solo com acompanhamento em arquialaúde. Além de ter participado em inúmeras gravações, o seu disco a solo, gravado em 2009 e intitulado *Songs Without Words*, é o primeiro que se foca exclusivamente na Sacabuxa como instrumento solista na música dos séculos XVI e XVII. A peça interpretada foi *Amor io parto* de Giulio Caccini (1551 – 1618) e teve o acompanhamento de Maria Correia no arquialaúde.

Este foi um momento raríssimo em Portugal e foi alvo de elogios dos vários trombonistas que vieram assistir, contribuindo assim para a divulgação do instrumento também do ponto de vista solístico, para além do seu enquadramento em grupo. Foi registado em vídeo e divulgado no *Youtube*, com autorização dos intervenientes. Assistindo ao vídeo, em que o Professor Adam Woolf toca maravilhosamente, não se tem ideia do seu envolvimento pois ele passou muito tempo a ensinar, dirigindo o grupo, teve pouco tempo para tocar durante os três dias e, na hora da atuação, teve que subir e descer escadas porque o Concerto começava e terminava no Coro Alto da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, decorrendo a parte central do Concerto junto ao altar.

Outra questão que teve bastante interesse foi o Programa do Concerto ter sido construído de forma quase perfeitamente simétrica ou palindrômica, buscando valores do renascimento também no sentido da instrumentação utilizada: começou e terminou com peças a 16 vozes, que envolviam toda a gente; a segunda e a penúltima eram peças para órgão a solo (enquanto o grupo descia as escadas e se posicionava junto do altar e depois para regressar); a peça central, era o solo de Sacabuxa e foi enquadrada por outras quatro peças de grupos mais pequenos. Esta apresentação do programa trouxe ainda mais unidade ao concerto e ao evento, para além da estilística e temporal.

Este curso foi condicionado pela participação do estagiário e do Professor Adam Woolf na ópera *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, de Francesca Caccini, com os grupos Ludovice Ensemble e Huelgas Ensemble, dirigida por Paul Van Nevel e apresentada no Centro Cultural de Belém, no dia seguinte ao do Concerto final. Isso obrigou a alterar as datas anteriormente previstas para o curso e a planificação dos períodos de ensaio foi preparada com imenso cuidado e diplomacia para se conseguir estar nas duas frentes, antecipando um dia a *Masterclass*, ficando de quinta a sábado. Essa planificação pode ser consultada no ANEXO V.

A *Masterclass* começou a ser preparada através do contato informativo a alguns músicos do estrangeiro, pela necessidade de planearem os voos com antecedência. Pouco

tempo depois, através de um Evento no *Facebook* e também pelo contacto individual, pois é necessário explicar os propósitos e toda a envolvência e contexto para cativar as pessoas. Depois foi tempo de fazer o cartaz do Concerto, que foi amplamente divulgado e partilhado no *Facebook* e distribuído e afixado na zona envolvente ao concerto, assim como no CMS, bem como os *flyers* com o mapa do local, para distribuir também no CMS e em alguns pontos turísticos e culturais em Lisboa. Estes documentos podem ser consultados no ANEXO V.

O planeamento dos ensaios foi feito pelo Professor Adam, com base nos dados recolhidos sobre as disponibilidades e impossibilidades de alguns dos participantes, pois há sempre alguém que tem dificuldades de conciliação e não pode estar em todos os ensaios (ver ANEXO V - *Lisbon 2015 session plan*). Depois foi elaborada uma versão mais simples para entregar a todos os participantes, junto com uma folha de boas vindas com algumas informações (ver ANEXO V - Planificação *Masterclass*). Podemos ver o ambiente de ensaio na figura 5.



Figura 5 – Ensaio da IV Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Adam Woolf

O curso teve onze participantes em Sacabuxa, oito cantores, dois baixões, corneta, charamela, arquialaúde, flauta, viola da gamba e dois organistas, que totalizaram vinte e nove pessoas, tendo sido a maior participação até esta data, quer de instrumentistas em

Sacabuxa, quer de participantes em geral (Figura 6). As partituras da música que tocámos podem ser consultadas no ANEXO V, assim como fotografias e outras evidências.



Figura 6 - Participantes na IV Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Adam Woolf

Do ponto de vista pedagógico, o Professor Adam pediu de forma recorrente para imitar as vozes, tanto aos instrumentistas que dobram cantores, como aos restantes. Pediu com frequência para diminuir a dinâmica no final das frases, imitando a retórica do discurso, com o mesmo contorno melódico e com o mesmo tipo de articulação, incidindo mais nas sílabas tónicas e nas palavras curtas.

A gestão dos ensaios foi extremamente eficaz, levando um grupo, que no primeiro ensaio estava a tocar de uma forma muito heterogénea, a conseguir um bom resultado para apresentar em concerto ao fim de dois dias. Essa heterogeneidade é muito natural porque muitas pessoas não se conheciam, nunca tinham tocado juntas, para algumas era o primeiro contacto com este tipo de grupo e, outros mais amadores, tiveram algumas dificuldades na leitura.

As estratégias passaram muitas vezes por isolar e ouvir um coro de cada vez, agrupar dois coros ou juntar com o órgão para manter a afinação. Por vezes pedia para ouvir só as vozes, depois os instrumentos com a mesma intenção musical, para depois juntar todos.

O papel do órgão é muito importante e é incrível a sensação de projeção de som no espaço da igreja quando ele duplica o que se toca nos outros instrumentos individualmente, em especial no registo grave.

8.2 V Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Wim Becu

Para o autor foi muito especial poder contar com uma personalidade tão importante como o Professor Wim Becu (Figura 7), com quem já tinha trabalhado em Neerpelt (Bélgica) e em Barcelona (Espanha).

A *V Masterclass* não teve o mesmo sucesso que a anterior porque, apesar de todo o esforço organizativo de publicidade, teve uma menor afluência, sobretudo de sacabuxas (ver exemplo da Newsletter de Il Dolcimelo, no ANEXO VII). Alguns motivos podem ter contribuído para este facto, desde o desinteresse e desconhecimento dos trombonistas ao aumento da oferta cultural que existe em Lisboa (e não só), levando várias pessoas interessadas a não poderem estar presentes. O facto de ter menos participantes nos instrumentos obrigou a um grande esforço financeiro para o organizador e a uma reflexão acerca da continuidade do projeto.

Entre os participantes estiveram três Sacabuxas, dois baixões (e uma fagotista interessada), corneta, flauta, arquialaúde, viola da gamba, órgão e também dez cantores, totalizando vinte e uma pessoas.

Apesar dos constrangimentos, este curso teve coisas muito boas, entre as quais ter vindo um grupo de cantores que abraçou a ideia com tal entusiasmo que se propôs a integrar Sacabuxas nos seus projetos futuros, ideia que se veio a concretizar exatamente um ano depois em dois concertos, no Fundão e em Lisboa com o grupo Les Secrets de Roys sob a direção de Adam Woolf (ver ANEXO VII). Essa era mesmo uma das motivações por trás da ideia destes cursos, que ganhassem vida e fossem polos de contacto entre as pessoas, dando frutos posteriormente.

A esta *Masterclass* vieram também participantes da Alemanha, que o autor conheceu no *Workshop de Sacabuxa na Flötenhof Herbert Paetzhold* com Ercole Nisini (Ver ponto 9.1), o que o deixou muito orgulhoso por ter conseguido exercer essa



Figura 7 - Cartaz do Concerto da V Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Wim Becu

influência e ter pessoas interessadas que vieram de tão longe. Também conseguiu a presença de um colega trombonista amador, bancário, que ficou muito interessado e veio experimentar e deixar-se surpreender.

O repertório era muito ambicioso e exigente, especialmente para os cantores, sobretudo as peças de Monteverdi que intercalavam *tuttis* com bastantes solos, sendo difícil assimilar a música com tão pouco tempo de preparação. Talvez o Professor esperasse uma maior familiaridade com este repertório. As partituras da música interpretada podem ser consultadas no ANEXO V.

De novo o concerto dividiu-se entre o Coro Alto da Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Ajuda e o Altar. O Coro Alto é muito bom para tocar, do ponto de vista acústico, e pela proximidade com o órgão, mas há também o interesse em tocar à vista do público, levando os instrumentos mais próximo das pessoas.



Figura 8 - Duo de baixos e arquialaúde na V Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Wim Becu

Aproveitando a presença do Professor Wim, o estagiário propôs tocar uma peça no concerto para dois baixos, um cantor e uma Sacabuxa, acompanhados pelo arquialaúde (Figura 8). Foi muito interessante o diálogo dos dois baixos, apesar de ser bastante difícil porque não houve muito tempo para uma preparação cuidada da interpretação,

pois a organização do evento obrigou também a uma excessiva ocupação, quer durante a *Masterclass*, quer nos períodos anteriores e posteriores.

Desta vez foi também possível ao organizador ter uma aula individual com o Professor Wim Becu, no dia seguinte ao concerto, em que se trabalharam algumas questões relacionadas com dificuldades de abordagem à Sacabuxa baixo, instrumento no qual o Professor Wim é um dos melhores, mundialmente reconhecido e com inúmeras gravações, uma das quais o seu disco a solo intitulado *Trombone Grande*. Trabalhou-se também sobre a articulação na Sacabuxa tenor com exercícios de Rognoni, *Modo di Dar la lingua al Corneto ò altro instrumento di fiato* (ver ANEXO V), e tocaram-se também algumas peças a duas vozes. Apesar de já se conhecerem há algum tempo, esta foi a primeira aula individual com o Professor Wim e deixou a clara sensação que seria muito bom repetir regularmente.

8.3 VI Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Adam Woolf

A VI *Masterclass* voltou a ter a presença do Professor Adam Woolf e, apesar de o grupo não ter sido tão numeroso como no último curso com ele, fez-se um trabalho musical muito bom, como se pode comprovar pelos vídeos das peças “*Ave Regina Caelorum à 12*” de Giovanni Bassano (ca 1558 - 1617), “*Duo Seraphin à 12*” de Francisco Guerrero (ca1528 - 1599) e “*Dixit Dominus à 12*” de Giacomó Benicasa (? – 1613). O grupo foi constituído por sete Sacabuxas, flauta, viola da gamba, doze cantores e órgão (Figura 9). O envolvimento de todos e os resultados musicais fizeram recuperar a confiança no projeto e ganhar ânimo para continuar esta aventura.

A propósito do órgão, que nestes cursos teve sempre duas ou mais peças a solo, com o intuito de o divulgar e dar algum protagonismo, foi criada recentemente uma página no *Facebook* com o nome Amigos do Órgão Ibérico d’Ajuda, também resultado do entusiasmo que estas *Masterclasses* originaram. As peças de órgão a solo, neste concerto, foram *Toccatas Sesta e Terza* de Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643) e o organista foi Nuno Oliveira.

Uma novidade muito interessante nesta *Masterclass* foi contar também com a presença do construtor Tony Esparis Matanza como participante. Após uma visita de estudo ao seu *atelier*, pouco tempo antes, o autor estabeleceu uma



Figura 9 - Participantes no VI Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com Adam Woolf

relação de proximidade muito importante no sentido da troca de ideias e de experiências, fazendo a ponte entre a interpretação e a construção dos instrumentos. A propósito, Tony diz que quando se chega à igreja e escuta esses sons, recordando toda a investigação e trabalho realizado, é quando se acaba por entender a importância de estar historicamente informados.

O construtor esclarece acerca dos efeitos dos diferentes processos de fabrico, assim como os efeitos do desenho dos instrumentos no tipo de sonoridade. Ele explica

que cada instrumento é único e significa o investimento de muitas horas a martelar à mão até que a espessura do metal da campânula atinja menos de duas décimas de milímetro (Figura 19, na página 72). Além dessa troca de ideias, sempre valorizando os processos de construção artesanais, ele também trouxe alguns exemplares para que os participantes pudessem experimentar e tirar as suas próprias conclusões.

9. Desenvolvimento pessoal e profissional

No âmbito do Decreto-Lei nº 240/2001 de 30 de agosto, a prática do estagiário tem-se desenvolvido com o intuito de enriquecimento pessoal através do trabalho de equipa, criando oportunidades não só para si mas também para outras pessoas: como aconteceu no CMS com o Trio de Trombones e reforço das classes de conjunto; com a organização dos *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga*; com a ajuda ao projeto do I Encontro de Baixões e com a investigação que aqui apresenta. Pretende, assim, criar para outros alunos as condições de ensino que gostaria de ter tido, privilegiando a partilha de saberes e de experiências.

As atividades e documentos desenvolvidos no âmbito da PES constituem meios para o desenvolvimento pessoal e profissional, levando a refletir de forma crítica sobre as práticas docentes do estagiário e as observadas, tomando consciência da abordagem pessoal ao ensino, espelhada no portefólio reflexivo e nas escolhas que levaram à investigação.

Essa identidade do professor levanta questões éticas e deontológicas, no sentido de, para além das diferentes estratégias, a atitude face a um problema ser marcada pela identidade do docente. Por outro lado, revela uma adaptabilidade do ensino que contraria a rigidez dos conceitos.

No período da PES o professor estagiário desenvolveu também competências de organização, realizando duas *Masterclasses* com Adam Woolf e uma com Wim Becu. Estes eventos implicaram uma relação próxima com os professores e exigiram uma grande dedicação e disponibilidade para o contacto com muitas pessoas, além da resolução de algumas questões que surgiram no decorrer das mesmas e levaram à necessidade de algumas adaptações e mudanças de planeamento. A comunicação com a Igreja está estabelecida de uma forma natural e com confiança mútua, tendo como interlocutor o organista Cláudio de Pina, que tem sido um pilar no apoio à organização

das *Masterclasses*.

A formação de professores é um processo contínuo que acompanha o docente ao longo da sua vida, sendo um processo em constante adaptação às exigências da sociedade.

De seguida apresentam-se as atividades desenvolvidas neste domínio, o *Workshop de Sacabuxa na Flötenhof Herbert Paetzhold* com Ercole Nisini e o *II Workshop de Polifonia Renascentista Portuguesa* com Isaac Alonso de Molina, além das *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa* anteriormente descritas.

9.1 *Workshop de Sacabuxa na Flötenhof Herbert Paetzhold* com Ercole Nisini

Este *workshop* em que o autor participou, decorreu de 18 a 20 de Setembro de 2015 na casa de Herbert Paetzhold, construtor de Flautas de Bisel sediado na pequena localidade de Ebenhofen, perto de Munique (Alemanha).

Este construtor é conhecido também pelas suas Flautas de Bisel de secção quadrada,



como os tubos *Figura 10 - Ensaio em Ebenhofen*

de madeira dos órgãos, nomeadamente as mais graves e mais compridas e que, assim, podem ter curvas. Estes instrumentos foram inventados pelo seu pai, Joachim Paetzold, na década de 1970 e desenvolvidos por Herbert, tornando-se mundialmente famosos por terem sido utilizados pelos mais conceituados flautistas.

O espaço foi altamente motivador para a prática da Música Antiga: tem um pequeno museu privado com a sua coleção de instrumentos, uma sala ampla para os ensaios, com cravo, órgão positivo, e algumas flautas, que foram usadas por uma flautista que tocou connosco (Figura 10). Tinha também a oficina onde produzia as flautas, que na altura estava a começar a ser desmantelada por motivo de reforma de Herbert Paetzhold.

O *workshop* teve a particularidade de decorrer num local que podia alojar os participantes e o professor, permitindo que houvesse tempo para tertúlias e troca de ideias, para além do trabalho das aulas. Este ambiente familiar foi muito especial por ter um conceito diferente, muito descontraído, caseiro e com tempo para interagir e trabalhar questões técnicas específicas, sem ter a pressão de um concerto de apresentação no final. Deu também a possibilidade de uma aproximação mais pessoal entre os participantes, promovendo a troca de experiências e, no caso do autor, divulgar as *Masterclasses de Sacabuxa e Música Anriga de Lisboa* e tentar trazer outras pessoas.

Outro aspeto interessante, além desse envolvimento e do ótimo trabalho de grupo que se fez, foi ter aconselhamento de um especialista italiano. Apesar de a língua dominante ser o alemão e também o inglês, foi muito interessante ouvir as explicações do professor, acerca da articulação e da forma como está escrita em alguns tratados italianos, com exemplos na sua língua-mãe.

Trabalhou-se bastante com partituras originais e tivemos a oportunidade de tocar a emblemática peça para oito trombones, *Canzon Trigesimaterza, per otto tromboni* de Tiburtio Massaino (ca. 1550 - 1608), embora com a primeira voz tocada na flauta, sendo trabalhada em notação original como se comprova na figura 11. O restante repertório e fotografias do grupo, do espaço e do anfitrião podem ser consultados no ANEXO VI.

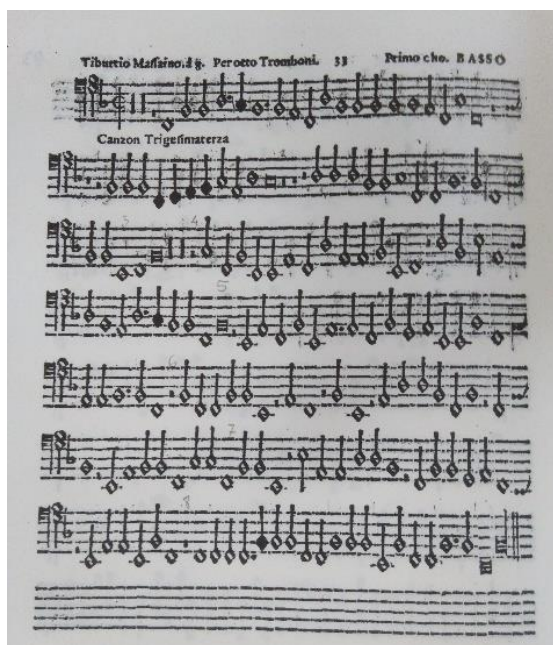


Figura 11 Baixo da *Canzon Trigesimaterza* de Tiburtio Massaino

Outro aspeto muito importante foi constatar a presença de vários músicos amadores a tocar sacabuxa, experiência que o autor já tinha tido na Bélgica e constata que em Portugal ainda não existem. A existência destes músicos amadores é muito importante para esta causa e é um dos fatores que possibilita e viabiliza a organização deste tipo de cursos, contribuindo para a existência e especialização dos construtores de réplicas de instrumentos históricos (Wallace, 1997) e para o aparecimento de grupos que podem vir a tornar-se profissionais.

9.2 II Workshop de Polifonia Renascentista Portuguesa com Isaac Alonso de Molina.

O II Workshop de Polifonia Renascentista Portuguesa, com Isaac Alonso de Molina (ver ponto 7.4), realizou-se entre 29 de Outubro e 1 de novembro de 2015, na Paróquia de S. Lourenço, em Carnide, Lisboa.

A principal ideia a reter deste curso foi usar a igreja como sendo o instrumento e os músicos ou cantores serem apenas a origem do som, a articulação, como se a igreja fosse a caixa de ressonância de um instrumento. Utilizou-se, assim, uma forma de cantar mais virada para a projeção, quase nasal, mas vibrante, em vez de procurar uma voz polida. O facto é que o espaço da igreja alimentava o som e o resultado era muito bom e perceptível ao longe, ou seja, não é necessário alimentar o som quando o espaço já o faz. Trabalharam-se exercícios de solmização com o hexacorde e as possíveis transposições usando um sistema do dó móvel e com a referência guidoniana da mão, que se pode consultar no ANEXO VI.

O concerto de apresentação do trabalho realizado aconteceu na Igreja da Luz e foi preenchido com o *Requiem* de Pedro Escobar a 4 (Figura 12). Este concerto teve uma simbologia especial pela relação do tema da peça com a data, dia 1 de novembro de 2015, dia de Todos-os-Santos e ser a comemoração dos duzentos e sessenta anos do terramoto de Lisboa. Incluiu, não apenas a música, mas também todo o cerimonial do ofício da missa dos defuntos, integrando a música com as leituras da missa num todo.



Figura 12 - Pedro Escobar, Missa Pro defunctis a 4

10. Reflexão Global Sobre Contributos do Estágio Para o Desenvolvimento Profissional

O estágio contribuiu de forma decisiva para a evolução do autor como docente e para o desenvolvimento de competências e ganho de confiança nas escolhas pedagógicas.

Em primeiro lugar há que referir a boa relação estabelecida com toda a comunidade escolar do CMS, desde os alunos e encarregados de educação aos docentes, da direção ao pessoal auxiliar e, mais acentuado, o apoio do Professor Cooperante, pela partilha de experiências e pela imersão no contexto das aulas e outras atividades da escola. O estagiário contribuiu também para a visibilidade da classe de Trombone do CMS e para o sucesso das apresentações públicas que a envolveram, sentindo-se acarinhado por todos ao longo de todo o período de colaboração.

A elaboração do PIF foi muito complexa para o estagiário, sobretudo pela dificuldade de conciliar as atividades definidas pela PES com aquelas relativas às escolas onde lecionava e com o seu trabalho como músico, levando mesmo à necessidade de alterar o horário de uma escola, com impacto na vida de alunos e famílias. O facto de ser trabalhador-estudante e não reunir as condições para realizar o estágio com os próprios alunos provocou uma sobrecarga de horário e de trabalho que se revelou muito difícil de conciliar com as necessidades e complexidade do trabalho de estágio, sendo este prejudicado. Nem tudo correu como previsto no PIF, sendo a alteração mais significativa o cancelamento do Estágio de orquestra.

Durante o estágio foi possível melhorar a prestação em relação a alguns pontos fracos, sobretudo em relação ao fomento do trabalho em grupo e à experiência relativa ao secundário. A implementação da atividade proposta, o Trio de Trombones, teve boa aceitação por parte de todos e contribuiu bastante para o desenvolvimento de competências em relação ao trabalho de equipa, tanto dos professores como do aluno. Conseguiu-se, assim, desenvolver um trabalho consistente de preparação para o futuro, passando de uma situação de pouca exigência para o nível secundário, derivada à heterogeneidade do grupo onde estava inserido, para outra situação em que se pôs em prática o conceito de ZDP, estando o aluno muito mais alerta em relação à sua forma de tocar, aplicando estratégias diferentes e sendo estimulado para outros níveis de complexidade (Silva & Lopes, 2015) relacionados com uma exigência relativa ao estilo das peças, expressividade e mesmo à identidade do grupo.

O contacto com a realidade da escola de acolhimento levou a um esforço de adaptação, assim como a uma necessidade de observação crítica consubstanciada na reflexão e na investigação.

O estágio teve um forte impacto, alertando para a necessidade de planificação, recorrendo aos diferentes níveis taxonómicos, avaliando as estratégias utilizadas e refletindo de modo a adaptar e otimizar as práticas. Trouxe também uma compreensão alargada e uma perspetiva mais informada, resultado de um maior enquadramento teórico da docência. Neste aspeto levou à mudança de algumas práticas: passou a tocar mais nas aulas para servir de modelo aos alunos (Kleinhammer, 1963), adotou um estilo diferente consoante as idades, valorizando uma relação pedagógica mais amigável com os alunos dos primeiros graus e uma postura mais técnica e exigente em relação às competências musicais dos alunos mais velhos (Davidson, Howe, Moore, & Sloboda, 1998), mantendo um *feedback* constante (Ericsson, Krampe, & Tesch-Romer, 1993). Outras práticas foram mantidas, mas agora de uma forma mais fundamentada, como a relação com a sonoridade (Frederiksen, 1996), de forma a encontrar um timbre pessoal (Lafosse, 1955).

A escolha de repertório e a progressividade nos exercícios é já uma determinação de um caminho que o aluno deve seguir, isto é, a escolha dos materiais a trabalhar já tem um cunho pessoal das intenções e forma de trabalhar do professor em relação a um aluno específico, baseado nos seus objetivos, formas de abordagem e personalidade a ensinar.

Durante o período de estágio desenvolveram-se atividades que abarcam as várias dimensões transversais às diferentes áreas de ensino previstas no Perfil de Competências Gerais do Professor, Decreto-Lei nº240/2001 de 30 de agosto (ANEXO I). Na dimensão profissional, social e ética, promoveu-se a inclusão valorizando a pessoa e a autonomia de cada aluno, assim como o seu bem-estar através de uma boa capacidade relacional. Na dimensão de desenvolvimento do ensino e da aprendizagem, houve um envolvimento no sentido de tentar perceber as necessidades e, consequentemente, as melhores estratégias para cada aluno. A dimensão de participação na escola e relação com a comunidade foi preenchida com muitas atividades distintas, com o pano de fundo da apresentação do trabalho do CMS e com um envolvimento em organização e frequência de cursos de formação, intervindo de forma ativa na sociedade. A dimensão de desenvolvimento profissional ao longo da vida está representada no trabalho de investigação realizado no âmbito da PES, assim como na procura de aprendizagens específicas relacionadas com as atividades que norteiam a identidade do estagiário e a sua vontade de mudança no ensino.

Estes aspetos, que assumem uma continuidade intrínseca de projeto de vida, baseiam-se na intenção de promover uma formação específica em cooperação com os pares, privilegiando o trabalho de equipa, como se demonstra na investigação científica e pedagógica na segunda parte deste relatório, que estabelece uma articulação entre a teoria e a prática no ensino da música.

Parte II – Projeto de Investigação

O Trombone Histórico

11. Introdução

O ponto de partida para este trabalho é o facto de não existir nenhuma orientação no ensino do trombone em Portugal voltada para a prática da Música Antiga, quer ao nível do Ensino Básico, do Secundário ou mesmo do Superior, não existindo nenhum professor especializado em trombone histórico no nosso país. Esta situação faz com que o autor tivesse que procurar informação e formação no estrangeiro e, por outro lado, pode ser inibidora para quem não tiver tanta vontade e determinação.

Por outro lado, o repertório abordado no ensino do trombone baseia-se maioritariamente nos séculos XIX e XX, negligenciando quase por completo o repertório anterior tal como (Nettl, 1995) refere no seu estudo, referindo o mesmo acerca das salas de concerto. Naturalmente há algumas exceções, relacionadas sobretudo com o repertório solista para trombone alto escrito no século XVIII (Concertos de Leopold Mozart, Michael Haydn, Johann G. Albrechtsberger e Georg C. Wagenseil). Abordam-se também transcrições de outros instrumentos e alguma música da tradição veneziana dos séculos XVI e XVII, mas que são muitas vezes interpretadas tendo em mente uma conceção mais tardia, romântica, não tendo em conta que a música tinha uma base diferente, sobretudo quando se trata da escrita imitativa da polifonia renascentista em que todas as vozes têm a mesma importância.

Com este projeto de investigação pretende-se trabalhar no sentido de dinamizar e divulgar a abordagem histórica do instrumento, fomentando um cuidado na abordagem estilística do repertório, dando a perceber que é uma área com uma possibilidade de especialização que está em défice no sistema de ensino português, e, conseqüentemente, propor uma prática docente relacionada com a superação do problema.

12. Enquadramento Teórico e Contextualização

Neste capítulo apresenta-se o contexto da pesquisa, partindo do percurso pessoal do autor para o conceito e enquadramento da Interpretação Historicamente Informada, assim como os objetivos da investigação.

12.1 Contexto da pesquisa

12.1.1 Percurso pessoal do autor

O percurso pessoal do autor nesta área começou pela participação em alguns concertos de Música Antiga com um trombone moderno de tubagem estreita, o mais parecido possível com uma sacabuxa, conjugando a oportunidade com uma vontade e curiosidade que já existiam.

O interesse suscitado por esta experiência foi enorme e motivou a decisão de fazer uma viagem a Espanha, em 2006, para frequentar um curso de música antiga onde pudesse ouvir ao vivo, experimentar o instrumento histórico e ver se correspondia às suas expectativas. Aí foi possível contactar com o Professor Daniel Lassalle e com outros músicos experientes como Montserrat Figueras e Jordi Savall, integrando a sua orquestra, a par de outros alunos. Depois deste curso seguiram-se experiências em vários outros, em Espanha, na Bélgica e República Checa, tendo a oportunidade de conhecer vários professores, aí já com o seu próprio instrumento histórico.

A frequência de vários cursos de Música Antiga serviu para aprofundar conhecimentos, mas também para confrontar com as experiências anteriores relativas a este repertório, tanto na Escola de Música do Conservatório Nacional, como em outros cursos de Música de Câmara. Este aspeto marca a tomada de consciência da diferença entre abordagens de professores oriundos da tradição clássica e outros que estão imersos na prática da Música Antiga.

Para além de conhecer vários professores especialistas, outro fator importante nestas viagens foi também analisar diferentes tipos de organização dos cursos e os diferentes contextos em que se inserem, com o sonho de um dia poder levar a cabo um empreendimento semelhante.

Os cursos que atualmente organiza servem para que outros possam ter essa experiência no nosso país, tentando alargar assim o número de pessoas que se interessem e eliminando o fator da distância, que leva muitos a desistirem à partida ou nem sequer ponderar essa hipótese.

A partir destas experiências tem sido possível fazer algum trabalho na área, de forma profissional, embora as solicitações ainda não sejam muitas, por isso o autor aposta na divulgação do instrumento.

12.1.2 Enquadramento da Interpretação Historicamente Informada

A redescoberta da Música Antiga, na sua manifestação moderna e conceito de performance musical histórica, desenvolveu-se sobretudo a partir dos anos 50, mas remonta ao interesse de alguns antiquários, colecionadores e historiadores no final do século XIX e início do XX (Herbert, 2006). De destacar nomes como François Joseph Fétis (1784-1871), cuja coleção de setenta e oito instrumentos deu origem ao núcleo do que é hoje o Museu de Instrumentos Musicais de Bruxelas (MIM), Victor Mahillon (1841-1924), que geriu e aumentou significativamente essa coleção para mais de mil e quinhentos instrumentos, Arnold Dolmetsch (1858-1940) e Francis William Galpin (1858-1945), ambos de Inglaterra (Munrow, 1976). A partir desta altura a investigação multiplicou-se, acumulando um enorme conjunto de evidências sobre história, construção e uso dos instrumentos antigos.

O conceito de Música Antiga baseia-se na intenção de explorar o repertório pré-clássico, com a preocupação em captar aspetos do estilo e prática que levariam a música a ser interpretada de uma forma mais parecida com o que seria no seu período de origem, a par do uso de instrumentos adequados. Esta prática levou os músicos a pensar sobre as formas de interpretação e a pesquisar sobre outros factos relacionados com a época e a origem das composições, recorrendo a fontes iconográficas ou documentais (como cartas, crónicas, notas de pagamento aos músicos, por exemplo) e ajudou a explicar o contexto e aproximação a essa música, reconstituindo-a de uma forma mais informada.

No caso do Trombone, a contribuição mais importante foi a intervenção de Francis Galpin no seu artigo/conferência de 1906 – *The sackbut, it's evolution and history*, ilustrado por um exemplar do século XVI que ele possuía e hoje faz parte da coleção do Kunsthistorisches museum de Viena (Herbert, 2006), que é tido como o ponto de partida para o estudo moderno da história do instrumento. A partir desta altura outros estudos contribuíram para desfazer, por exemplo, o equívoco proporcionado por um erro de tradução da Bíblia de 1560, que citava o trombone. Este erro foi perpetuado nas edições de 1611 e 1885 (Herbert, 2006) (Chenoll, 1990) e citado por muitos livros, fazendo crer que o trombone tinha uma história muito maior do que tem na realidade, pois as suas origens remontam ao séc. XV.

Nos anos 50, este interesse pela Música Antiga começou com maior dedicação ao repertório vocal e para grupos de cordas, começando a ser utilizado o trombone mais

amplamente nos anos 60. Neste período houve uma série de edições de música do século XVII (Musica Rara), mas feitas a pensar em instrumentos modernos e agrupamentos como o quinteto de metais ou outros do género. Até aos anos 70, a Música Antiga foi uma espécie de contracultura que teve a atenção de apenas alguns trombonistas profissionais. A partir dessa altura passou a ter maior importância, houve uma expansão do repertório conhecido, passou a ter uma popularidade que fez surgir vários grupos amadores - o que também trouxe viabilidade a algumas pequenas empresas na fabricação de bons instrumentos históricos. A par desta nova realidade, houve um aumento da pesquisa da prática interpretativa e o início de uma infraestrutura educacional que trouxe alternativa a uma forma de tocar exclusivamente moderna (Herbert, 2006).

Atualmente questiona-se a utilização do termo “Música Antiga”, pois os seus pressupostos começaram a ser aplicados também a repertórios mais tardios e opta-se por designar Interpretação Historicamente Informada (o termo aparece ao longo deste estudo por uma questão de conveniência e imediatez). Também se evita continuar a referir esta prática como “autêntica”, assumindo que não pode deixar de ser uma construção contemporânea com base em elementos do passado (Herbert, 2006).

Esta abordagem da Música Antiga trouxe uma estética alternativa à tradição orquestral de interpretação do Trombone, defendendo a execução musical em réplicas de instrumentos de época, adequados ao repertório, e tem originado um fascínio crescente, tanto nos músicos como no público.

Segundo Herbert (2006), desde os anos 90 que os *curricula* se foram alterando e, hoje em dia, por quase toda a Europa, existem cada vez mais trombonistas a especializar-se nesta área, em escolas de cidades como Basileia, Londres, Vicenza, Lyon, Bruxelas, Colónia, Bremen, Haia e Barcelona, para dar alguns exemplos significativos.

Em Portugal, o Trombone Barroco – Sacabuxa, já teve alguns intérpretes, como Emídio Coutinho e Ismael Santos, que gravaram repertório renascentista com o Coro da Gulbenkian, Hermenegildo Campos com os Segréis de Lisboa e Jarret Buttler com o Concerto Atlântico. O facto é que, apesar de representarem um esforço louvável em utilizar instrumentos adequados àquela música, essa presença e alguma atividade com a Sacabuxa no nosso país, até agora, não teve efeitos no ensino - tem acontecido mais numa perspetiva de participação em concertos sem ter uma difusão e implementação dessa prática nas escolas.

12.2 Objetivo da investigação

Este trabalho pretende demonstrar a importância do estudo do Trombone Histórico e da Interpretação Historicamente Informada na formação geral do músico que frequenta o curso vocacional de Trombone no Ensino Artístico Especializado de Música, em especial no Ensino Secundário. Para além desse contributo relacionado com a formação geral, pretende-se também criar a oportunidade de formar para o prosseguimento de estudos nesta vertente musical do instrumento, numa área com uma possibilidade de especialização que está em défice no sistema de ensino português.

Este projeto de investigação pretende relacionar a prática docente, no âmbito do Perfil de Competências Gerais do Professor e da reflexão, investigação e trabalho de equipa que este pressupõe, com a escassez de oferta numa das áreas de especialização do instrumento e propor uma prática pedagógica relacionada com a superação do problema.

A questão colocada no presente trabalho é a seguinte: haverá interesse a introdução de uma disciplina de Trombone Histórico no Ensino Secundário, no âmbito do Ensino Artístico Especializado de Música?

Hoje em dia já existe um conjunto de outros instrumentos históricos no Ensino Básico, Secundário e Superior, nomeadamente Flauta de Bisel, Alaúde, Órgão, Cravo, e outros com alguma oferta apenas ao nível do Ensino Superior, como Violino Barroco, Viola da Gamba, Fagote Histórico e o Oboé Barroco.

Um aluno que queira frequentar o curso de cravo no Ensino Superior, por exemplo, terá hipóteses de o realizar com mais sucesso, e será, possivelmente, melhor cravista do que se passasse os oito anos anteriores a tocar e estudar piano. Da mesma forma, será um elemento facilitador o facto de um aluno ter esse contacto com a Sacabuxa o mais cedo possível.

Uma área que apenas recentemente foi introduzida no ensino superior, a variante *Jazz*, destina-se também a alunos que tenham cumprido o programa de trombone do secundário e depois se vão especializar nesta área, mas acabou por transformar o panorama do ensino Secundário por começar a existir oferta de cursos de trombone na variante *Jazz* e improvisação (em Coimbra, Alcobaca, Jobra e Aveiro).

A escolha deste tema teve por base o interesse e a experiência do autor, que há mais de dez anos se dedica ao Trombone Histórico, buscando formação no estrangeiro e criando oportunidades de formação em Portugal. Através de cursos de curta duração, as

Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa tem conseguido criar oportunidades de formação no nosso país, não só para si, mas com o intuito de criar uma comunidade de aprendizagem e alargar o espectro de interessados, com a convicção de que quantos mais forem maior será a entreaajuda e colaboração a tocar em grupo.

13. Metodologia de Investigação

Adota-se uma metodologia essencialmente qualitativa que parte de um ambiente criado pelo autor para servir de base a essa pesquisa exploratória, sendo o autor participante ativo na mesma, fazendo a ponte com a atividade desenvolvida ao longo do estágio. Promove assim o trabalho em equipa e a criação de uma comunidade de aprendizagem, tendo como objetivo principal a divulgação, compreensão e implementação de uma prática.

A análise exploratória tem como finalidade o exame de dados antes da aplicação de alguma técnica estatística, permitindo uma análise básica dos dados e das relações existentes entre as variáveis.

As informações obtidas com a pesquisa exploratória podem ser verificadas ou quantificadas por outro tipo de pesquisa, ou seja, uma pesquisa exploratória é um tipo de pesquisa que tem como principal objetivo ajudar a compreender a situação enfrentada (Malhotra, 2012).

Este é um estudo pioneiro que pretende fazer uma análise qualitativa, partindo de uma prática pedagógica de grupo como base para a recolha de dados. Será tido em conta o trabalho de levantamento e análise bibliográfica e a experiência realizada durante o estágio, nomeadamente a descrita nos capítulos da sobre a relação com a comunidade e desenvolvimento pessoal e profissional, conduzindo levando a uma reflexão ampla que parte da história e origens do Trombone para uma prática instrumental diferenciada e integrada.

O trabalho parte da experiência prática de frequência e organização de *masterclasses* pelo autor e relaciona-a com a caracterização do instrumento histórico e a abordagem de algumas técnicas de interpretação histórica.

A Interpretação Historicamente Informada, como contributo para a formação geral do músico conduz a uma adequação interpretativa, questionando e acrescentando

informação a uma prática que, por vezes, é muito mecânica, apelando assim a níveis taxonómicos mais elevados de uma forma natural.

O trabalho de dinamização e divulgação da abordagem histórica do instrumento, através da realização de conferências e concertos, assim como a intervenção na rede social Facebook também será tido em conta. As fontes documentais são fotografias, gravações, cartazes, flyers, programas de concerto e informação recolhida com a experiência de prática musical.

A conceção de base da pesquisa do trabalho proposto é, assim, exploratória, pois está relacionada com a atividade desenvolvida pelo estagiário na organização e frequência das *Masterclasses* de curta duração.

A pesquisa realizada na frequência destes cursos pode ser considerada também uma pesquisa participante. O pesquisador coloca-se numa postura de identificação com os pesquisados, interage com eles, acompanhando todas as ações praticadas e vai registando elementos e aferindo a pertinência (Severino, 2016).

Os testemunhos do professor Adam Woolf, do construtor de Sacabuxas Tony Esparis Matanza e de alguns participantes têm uma importância central na compreensão desta prática, assim como a inserção do pesquisador no grupo, ou seja, diretamente envolvido nos acontecimentos alvo de estudo.

Adam Woolf é um músico multifacetado e com uma vasta carreira internacional como especialista na interpretação historicamente informada, tendo participado em inúmeras gravações, e também como professor.

14. Apresentação e análise de dados

14.1 Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa

A *Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*, que o autor organiza, é um curso de curta duração que tem como finalidade trazer a Portugal professores estrangeiros, especialistas no Trombone Renascentista e Barroco e na música deste período. Pretende que se faça a preparação artística de um programa, numa oficina de trabalho historicamente informada e focada nos aspetos interpretativos da música de conjunto da época.

A oportunidade de criar um ambiente musical deste género, em Portugal, tem a grande vantagem de outros colegas trombonistas poderem ter contacto com esta prática de uma forma contextualizada (Figura 13). Com a oportunidade de integrar um grupo assim, numa experiência integrada de ensino, torna-se mais fácil experimentar o instrumento e ganhar vontade de aderir à música antiga pois, um grupo de sacabuxas tem uma sonoridade muito particular e cativante. O grupo de sacabuxas e corneta teve uma enorme importância no período desde o final do século XV até meio do XVII, e era um dos principais agrupamentos profissionais da época. Na figura 23 da página 81 encontramos uma evidência da proximidade destes instrumentos.



Figura 13 - V Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com o Professor Wim Becu

O objetivo é também divulgar a Sacabuxa e o seu papel, num repertório desde a polifonia do século XV à música policoral e instrumental do século XVII, em grupos mistos de vozes e outros instrumentos históricos incluindo também o Órgão Ibérico, criando uma experiência integrada de ensino que culmina na apresentação em concerto público com entrada livre.

A realização do concerto e de todo o trabalho de preparação na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Ajuda, em Lisboa, é, sem dúvida alguma, um privilégio reconhecido por todos os participantes (nacionais e estrangeiros). É muito importante ter a possibilidade de trabalhar a música no contexto de um espaço religioso, no coro alto, espaço pensado propositadamente para esta prática e com condições acústicas ótimas, podendo ainda tocar com um órgão histórico.

Um aspeto muito importante é a disponibilidade de Sacabuxas para emprestar aos participantes, criando assim uma oportunidade de ouro para quem tenha vontade e

curiosidade. Nesse âmbito, é de referir a importância da presença do construtor Tony Esparis Matanza que, além de trazer instrumentos de boa qualidade, se mostra disponível para explicar todas as diferenças entre os processos de construção históricos, mais artesanais e os modernos, mais industriais. Tony diz-nos que as principais diferenças de construção dos séculos XV e XVI para os nossos dias são a técnica usada para dar forma à campânula, que na antiguidade era o martelado à mão e hoje em dia é repuxado no torno, assim como a técnica usada para fabricar os tubos das varas, que na antiguidade eram lâminas soldadas e hoje em dia tubos industriais sem soldaduras e esticados. Naturalmente este construtor opta por usar as técnicas históricas para conseguir um resultado mais aproximado aos instrumentos originais desta época.

Este projeto de organização das *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa* começou em setembro de 2013 sob a orientação do Professor David Yacus, aproveitando a sua deslocação ao nosso país para fazer um concerto no Porto. Na altura, além de dois colegas que já se mostravam interessados e estavam a começar, foi possível contar também com instrumentos emprestados, que possibilitaram a vinda de outros músicos e esta experiência em grupo. Foi também motivo de alento um participante vir de Inglaterra propositadamente. Este primeiro curso decorreu no Museu de Arqueologia, nos Jerónimos e não teve um concerto



Figura 14 - I Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com o Professor David Yacus

final, mas várias apresentações curtas que surpreenderam os visitantes, à medida que as peças iam ficando bem trabalhadas. Dos participantes que estiveram presentes (Figura 14) contaram-se oito Sacabuxas e um baixão permitindo formar um grupo interessante para as aulas em conjunto. A presença de Melodie Michel no baixão foi muito importante

pelo seu entusiasmo e por ter imediatamente influenciado a vinda do Professor Charles Toet ao curso que decorreu seis meses depois, em Mafra, numa parceria da ESMAE com a ESML.

A segunda edição, em Setembro de 2014, decorreu na ESML e contou pela primeira vez com a presença do Professor Adam Woolf. Como houve um maior número de participantes, contando dez Sacabuxas, corneta, flauta, violino e arquialaúde (Figura 15) associado à participação do coro de câmara Lisboa a Cappella, foi possível apresentar um programa variado que continha desde peças a quatro vozes até outras a doze vozes com órgão.

O concerto de apresentação do trabalho realizado nesta *Masterclass* foi na Igreja de São Tomás de Aquino, onde se fez também um ensaio de habituação ao espaço e ao órgão, na véspera do concerto. Este ensaio foi bastante difícil porque envolveu uma adaptação a uma acústica muito diferente daquela em que se tinha trabalhado na ESML, mas contribuiu decisivamente para o bom resultado final no dia seguinte.



Figura 15 - II Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com o Professor Adam Woolf

A presença do coro e do órgão deram um enquadramento muito relevante musicalmente e, a partir deste evento, houve sempre a tentativa de que voltasse a acontecer.

Na III Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa não foi possível voltar a ter a

presença das vozes, mas estiveram presentes em todas as outras edições que se seguiram. Em compensação, e pela primeira vez, houve a oportunidade de apresentar o concerto com um órgão histórico, na Igreja de São Nicolau. Tal como na *Masterclass* anterior, os ensaios decorreram num espaço diferente, desta vez nas instalações da Orquestra Metropolitana de Lisboa, à exceção do ensaio geral que decorreu na igreja.

Para esta *Masterclass* foi convidado o Professor Charles Toet, um dos nomes maiores do ensino do Trombone Barroco, que teve a particularidade interessante de falar em português, além de dominar várias outras línguas. Como participantes, vieram a esta

Masterclass sete Sacabuxas, corneta, violino, flauta de bisel e flauta transversa, tendo também o apoio do organista Miguel Jalôto para o concerto (Figura 16).

Uma situação muito interessante no curso com o Professor Charles Toet foi ter-se tocado uma peça para



Figura 16 - III Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com o Professor Charles Toet

dois coros, um constituído por quatro Sacabuxas com um timbre muito homogéneo e o outro constituído por cinco instrumentos todos diferentes, com uma enorme riqueza tímbrica.

Estes eventos têm vindo a crescer com a ideia de promover um encontro entre estudantes avançados e músicos profissionais, portugueses e estrangeiros, criando também a oportunidade para alunos do Ensino Básico e Secundário poderem participar como ouvintes ou ativamente, dependendo do seu desenvolvimento técnico no instrumento.

Com estes cursos, já se conseguiu implementar uma comunidade de aprendizagem e criar um ambiente musical que de outra forma não seria possível, motivador para aprender a linguagem e para a divulgação deste instrumento. As edições seguintes estão descritas no capítulo 8.

Outras atividades complementares têm sido realizadas, como alguns concertos de Música Antiga com vários agrupamentos (ver 7.4 e ANEXO IV), assim como a criação de eventos de divulgação na rede social *Facebook* e uma página na mesma rede social, com a ideia de reunir informação dos vários cursos que foram organizados em Lisboa, e também com a intenção de divulgar outros eventos relacionados com o tema, como concertos e outros cursos (ver 7.3).

Realizaram-se também Conferências sobre o Trombone Renascentista e Barroco (ver 7.1), abordando as suas diferenças em relação ao Trombone moderno, do ponto de vista físico, tímbrico e da linguagem musical. Estas conferências tiveram em conta o

contexto histórico e social do instrumento, contribuindo para a literacia científica e artística dos alunos que assistiram (Figura 17). Estabeleceram também uma ligação com



Figura 17 - Conferência sobre a Sacabuxa

a organização das *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*, que têm decorrido na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Ajuda, a partir da quarta edição.

14.2 Testemunhos

Acerca da *Masterclass* que leciona em Lisboa, o Professor Adam Woolf diz que a melhor forma de ajudar as pessoas a entenderem conceitos novos é mostrá-los em primeira mão, numa situação ao vivo, deixando que experimentem por si uma nova tendência ou fenómeno. O que se segue, se a experiência for boa, é uma propagação de entusiasmo alimentada pelos participantes que desejam repetir e desenvolver a experiência. Adam Woolf afirma que este tem sido o caso das *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*, organizadas pelo autor do presente trabalho, que o convidou para ajudar a criar uma oportunidade em que as pessoas experimentassem a música dos séculos XVI e XVII, tanto numa perspetiva de ouvintes como de executantes. A ideia tem sido aumentar o mercado de espectadores e também atrair mais músicos para tocarem instrumentos históricos usados na época. O que diz ter podido constatar ao longo dos anos é que existem muitos músicos que têm a profundidade musical e a capacidade para desenvolver este estilo de música sob orientação apropriada, tendo encontrado em Lisboa um potencial evidente para o desenvolvimento de um alto nível de desempenho deste tipo de repertório.

Ao longo destes anos de *Masterclasses*, tem-se trabalhado em Lisboa música escrita para 4 ou até 16 vozes, em coros múltiplos que incluíram cantores e instrumentistas de todas as origens, misturando profissionais, semiprofissionais, estudantes e amadores experientes. Adam diz também que estes eventos revelaram rapidamente muitas possibilidades com o talento já existente, e continuará a desenvolver e a atrair outras pessoas para esta forma de fazer música. O formato das *Masterclasses*, que normalmente incluem um profícuo encontro de músicos num local inspirador, com vista a preparar música para um espetáculo em apenas dois dias, começa, no seu ponto de vista, a sentir a necessidade de se expandir e cobrir mais aspetos especializados da interpretação para atender ao crescente interesse e capacidade de atuação dos participantes.

Notavelmente, afirma Adam, esta é uma conquista considerável num país onde o panorama musical *freelance* e profissional até agora não incluiu muita música renascentista e do barroco inicial, como acontece noutras partes da Europa. Grande parte desta música é coral e, por exemplo no Reino Unido, onde cresceu, sempre houve uma abundância de coros que interpretaram repertório antigo, levando a ser um passo lógico que os vários músicos se tornassem especialistas em instrumentos de época, promovendo também o florescimento da prática da interpretação em instrumentos antigos e à criação de várias orquestras especializadas. Adam Woolf diz que a sua própria entrada no mercado da



Figura 18 - Cartaz do VI Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa com o Professor Adam Woolf

música, em 1997, incluiu imediatamente deter posições fixas com conjuntos de música de câmara de referência mundial e orquestras especializadas em interpretação histórica. Até agora, em Lisboa, há poucos grupos desta natureza, embora o número de interessados esteja a crescer. Adam diz que o número de grupos profissionais tem uma clara influência no número de grupos e fóruns de amadores. Com os workshops, acrescenta, está-se a crescer em ambos os aspetos simultaneamente: estes proporcionam um valioso terreno de aprendizagem para aspirantes a profissionais, ao mesmo tempo que trazem novas ideias aqueles que já atuam como profissionais e aqueles que tocam apenas por prazer pessoal.

Adam Woolf diz estar absolutamente seguro de que, ao combinar atividades educativas e sociais como estes workshops, continuar-se-á a cultivar um interesse crescente pela cultura musical histórica em Portugal e no resto da Europa, inspirando muitos músicos a desenvolver a sua própria produção musical.

Com uma perspetiva diferente acerca da *Masterclass* de Lisboa, Tony Esparis Matanza diz que é sempre uma oportunidade para reencontrar amigos e conhecer novas pessoas com paixões partilhadas. Neste curso, afirma Tony, desenvolve-se a interpretação

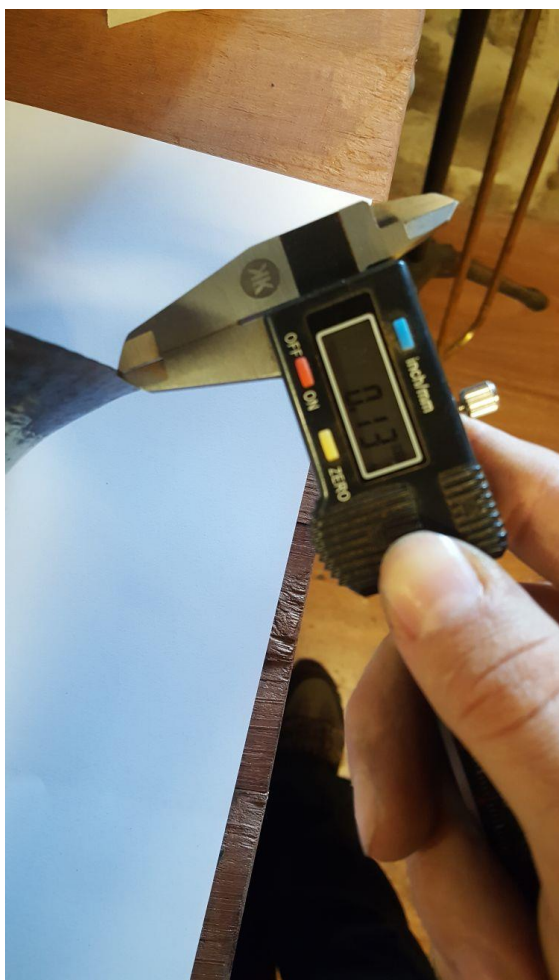


Figura 19 - Medição da espessura da campânula - Tony Esparis Matanza

historicamente informada, que, como músico, vive muito intensamente. É um curso anual com pouca adesão, mas com grande potencial para ser explorado.

Como construtor, esclarece Tony, as sensações são completamente diferentes: é o momento de contribuir com o conhecimento do instrumento com o qual se trabalha, explicando as diferenças entre o instrumento histórico e o modernizado, com a finalidade de consciencializar plenamente de quão historicamente informados estamos sobre a recreação de música tocada há 500 anos. Este também é o momento para testar os instrumentos no meio para o qual foram concebidos, a ressonância de uma igreja em oposição ao ambiente seco de um auditório.

Tony Esparis afirma que cada peça que compõe o instrumento é feita à mão,

única e irrepetível, sendo isso que enriquece o som, tal como a variedade de vozes do coro. O desenho dos seus instrumentos é obtido através da análise, medição e inspeção dos originais que sobreviveram até aos nossos dias, com a finalidade de compreendê-los e reproduzi-los. Cada golpe de martelo que dá forma à campânula, cada junta entre duas peças é literalmente reproduzida com a finalidade de obter o mesmo som que os nossos antepassados emitiam com os seus instrumentos. Afirma também que as diferenças técnicas na construção, assim como o *design*, afetam diretamente o som, por isso a investigação das técnicas e ferramentas utilizadas nos séculos XIV ao XVII é de grande importância.

As principais diferenças de construção que identifica, dos séculos XV e XVI, em relação à atualidade, são as seguintes: a técnica usada para dar forma à campânula na antiguidade era o martelado à mão e hoje em dia é o repuxado no torno. A técnica utilizada para fabricar os tubos das varas, que na antiguidade eram lâminas soldadas, hoje em dia são tubos industriais sem soldaduras e esticados.

Tony afirma ainda que quando se chega à igreja e se ouvem estes sons, recordando toda a pesquisa e trabalho de investigação realizado, entende-se a importância de estar historicamente informado.

Estes testemunhos podem ser consultados em versão original no Anexo B.

14.3 Instrumentos

O trombone manteve a sua forma quase sem alterações desde a segunda metade do século XV, pois o princípio operativo de funcionamento da vara dupla mantém-se igual até hoje, evolução evidente da trombeta deslizante (*slide trumpet*) identificada por alguns autores como a bastarda das fontes portuguesas do século XIV, que alongava apenas um tubo (Sadie, 1984). Este instrumento, representado na figura 22 da página 78, é com certeza um avanço em relação à trombeta pois, o simples fato de ter um tubo dentro de outro, que alonga, permite tocar muito para além dos harmónicos naturais. A invenção da vara dupla, por volta de meados do séc. XV, vem trazer uma maior facilidade e uma forma de tocar um pouco mais ágil, pois o movimento entre cada posição passa a ter metade da distância.

14.3.1 Originais

O conhecimento dos instrumentos originais é, hoje em dia, de extrema importância para a Interpretação Historicamente Informada e a construção dos instrumentos históricos baseia-se naqueles que se encontram preservados em Museus. No caso do trombone, encontramos no Germanisches Nationalmuseum em Nuremberga, alguns dos exemplos mais significativos como o de Erasmus Schnitzer, de 1551, o exemplar mais antigo que se conhece; o de Anton Drewelwecz, datado de 1595, modelo muito copiado hoje em dia; e o modelo de Baixo de Isaac Ehe, de 1612, que ostenta a decoração mais exuberante (Figura 20). Outros museus representativos são o Kunsthistorisches Museum em Viena, com instrumentos de Paul Heinlein, 1653, e Jörg Neuchel, 1557; e a Accademia Filarmonica, em Verona, onde está o magnífico exemplar de Anton Schnitzer, de 1579. É também merecedor de destaque o Trombone Contrabaixo de 1639, no Musikmuseet em Estocolmo. Para mais informações sugere-se a consulta ao livro de Trevor Herbert, que no Appendix 1 apresenta uma lista de instrumentos sobreviventes anteriores a 1800 e os locais onde estão preservados.



Figura 20 – Detalhes do instrumento de Isaac Ehe (1612). Germanisches Nationamuseum, Nuremberga. Foto de Tony Esparis Matanza.

14.3.2 Réplicas

As primeiras tentativas na procura de um instrumento que fosse similar aos originais antigos, nos anos 60, começaram por adaptar trombones modernos, cortando a campânula, de forma a ficar com o diâmetro de uma histórica. Esta foi uma prática comum sobretudo no Reino Unido, mas o som resultante não era muito diferente do trombone moderno antes de ser cortado, apesar de ser visualmente convincente (Herbert, 2006).

Esta ideia teve o mérito de contribuir para o despertar de uma prática, mas o facto é que todo o instrumento deve ser diferente, nomeadamente a espessura do metal, o diâmetro interno da tubagem, a liga metálica, a posição da campânula em relação à vara, as soldaduras, entre outras questões. Assim, para Henry Fischer, esta prática constitui-se como uma mutilação de instrumentos que podem ter o seu próprio valor musicológico (Fischer, 1984).



Figura 21 - Detalhes do instrumento de Anton Drewelweck (1595). Germanisches Nationalmuseum, Nuremberga. Foto de Tony Esparis Matanza.

Além dos aspetos referidos, nenhuma das juntas é soldada, mas selada com cera de abelha para evitar fugas de ar (Fischer, 1984). Todo o instrumento podia ser desmontado, incluindo as varas, pois as diversas partes estavam montadas por aperto de peças cónicas ou pequenos mecanismos com isolamento de pele, como se pode comprovar através da figura 21. Por estes motivos o instrumento vibra mais do que o moderno, mas há ainda outro fator que contribui para isso, a espessura do metal da campânula, que vai diminuindo em direção ao final, onde depois se coloca um anel exterior que dá consistência e resistência (Fischer, 1984). Essa peça, claramente observável na figura 20 (em baixo e à esquerda), por ser feita em prata e apresentar uma cor diferente, servia também para o construtor colocar o seu nome, cidades e o ano de fabrico do instrumento.

Hoje em dia, a maioria das réplicas têm alguns compromissos de modernidade, como por exemplo a integração de bomba de afinação (os históricos utilizavam um sistema de pequenos tubos que se acrescentam para alterar a afinação) mas os construtores dedicam-se cada vez mais a manter as proporções originais e usar as técnicas de manufatura mais artesanais.

O bocal é uma peça muito importante e deve ser alvo de atenção de qualquer intérprete. Os bocais antigos que se conhecem são, em geral, de dimensões um pouco mais reduzidas do que os modernos, mas as características principais, que devem ser mantidas nas cópias feitas atualmente, são essencialmente o aro plano e uma aresta pronunciada na passagem da bacia para o orifício, que dá um carácter mais cru e rude ao som.

14.3.3 Terminologia e contextos de atuação

O termo trombone deriva do italiano *tromba*, que em português poderá ser trombeta ou trompete, e o sufixo *one* indicava que era grande, portanto, trombone seria uma trombeta grande (Sadie, 1984). O termo português, Sacabuxa, tal como o espanhol *sacabuche* e o francês *sacquboute*, parecem derivar de uma descrição oral do movimento do instrumento, “sacar a buxa”, e o termo inglês sackbut será uma tradução destes, possivelmente do francês.

Em muitos casos o nome do instrumento designa também o músico como “o charamela”. Acontece que muitas vezes esta designação pode incluir os músicos que tocavam a sacabuxa porque o grupo é o mesmo, e isso pode justificar as poucas referências à sacabuxa nas fontes literárias, assim como o facto de os músicos serem multi-instrumentistas, geralmente homens ou moços de baixa condição social, por vezes identificados como escravos, cafres, turcos forçados, mouros, havendo também referência a flamengos e outros estrangeiros (Monteiro, 2010).

No renascimento, faria o baixo nos conjuntos polifónicos mistos, principalmente com charamelas, mas também com outros instrumentos, tocando possivelmente a voz mais grave. Os grupos de música alta do séc. XV eram um elemento essencial do universo sonoro", serviam a música de divertimento, a música vocal na igreja e participavam nos intermezzi, em Monteverdi, tradição mais tarde recuperada na música orquestral (Recordier, 1990). Os contextos em que o instrumento aparecia podiam ser festas e solenidades de corte, bandas municipais (*Town Waits*, *Piffari* ou *Stadtppfeifer*, conforme falamos de Inglaterra, Itália ou Alemanha), atividades religiosas e acompanhamento régio e senhorial. Pode ser ao ar livre, no interior, em terra ou no mar, pertencendo à corte, igreja ou casas senhoriais (Monteiro, 2010).

Aparece em fontes portuguesas nas Crónicas de Garcia de Resende durante o Reinado de D. João II e de D. Manuel, sobretudo ainda no século XV, e integra o conjunto

de instrumentos de aparato real com percussões e outros sopros como atabales, trombetas e charamelas (Monteiro, 2010).

É importante referir que o Trombone Tenor foi o mais utilizado. Daniel Speer, no final do séc. XVII, descreve-o como *Gemeine posaune* ou trombone comum, mas também descreve que eram utilizados o alto em Ré e o baixo em duas versões: o *Quartposaune* e *Quintposaune*, respetivamente uma quarta ou uma quinta abaixo do tenor, ou seja, em Mi ou em Ré. Existia também uma versão mais grave do instrumento, o *Octaveposaune* ou Trombone Contrabaixo, uma oitava abaixo do tenor (Guion, 1988). Em Portugal é designado ao longo do século XVI apenas como Sacabuxa, não sendo evidente se os músicos dispunham ou não de instrumentos de diversos tamanhos e tessituras (Monteiro, 2010).

Devido ao fascínio pelas cordas e estas assumirem uma presença dominante, a partir de meados do século XVII o trombone entrou num período de declínio e quase desaparecimento. Neste período o trombone passou a ser associado a uma tradição antiquada e fora de moda, mantendo-se ativo apenas em centros onde se manteve a tradicional função de apoio a linhas vocais na música sacra, sobretudo na Áustria, em Viena, na corte dos Habsburgos, e na Alemanha, em Leipzig, onde Bach chegou a incluir trombones em algumas cantatas. É nestes centros musicais que surge o repertório solístico já referido neste trabalho, sobretudo para trombone alto. Esta forte associação à música religiosa, ao divino e ao sobrenatural, que terá origem na sua utilização no *Orfeo* de Monteverdi, depois no *Orfeo ed Euridice* e também *Alceste* de Gluck, marcou profundamente a utilização futura do instrumento. Por exemplo, Mozart utilizou o trombone apenas nas suas óperas e obras sacras, de forma dramática em *Don Giovanni* e concedendo-lhe um solo extenso no *Tuba Mirum* do seu Requiem.

No século XIX, os compositores românticos usaram o trombone como um instrumento capaz de expressar um largo espectro de emoções, como descreve Berlioz no seu Tratado de Instrumentação, suave, majestoso ou furioso, mas é usado sobretudo de uma forma estereotipada no reforço de passagens de tutti e de harmonização em alguns corais. Como esta música é a que maior preponderância tem nos programas das salas de concerto, é com este lado menos interessante do carácter do trombone que o público está mais familiarizado.

14.3.4 Iconografia

A iconografia é uma fonte de informação acerca de aspetos organológicos dos instrumentos e do seu contexto de utilização. Permite a recolha de informações em relação ao ponto de vista social, ao tipo de eventos em que eram utilizados (procissões, missas, cerimónias de coroação) bem como ao tipo de agrupamento musical em que estavam inseridos.

Este método de recolha de informação organológica mais detalhada não é exato,



Figura 22 - Trombeta bastarda (?) – séc. XVI, Museu Machado de Castro

é falível, porque muitas vezes o pintor pode não ter tido contacto diretamente com os músicos e pode apenas ter tido contato com outras pinturas ou gravuras que circulavam pela Europa a partir do renascimento. Como exemplo temos os escritos sobre iconologia de Cesare Ripa (1555 ou 1560 – 1622), que define o tipo de representações convencionadas para um tema, que representam as virtudes, os vícios, os sentimentos e as paixões humanas, apresentando os temas por ordem alfabética. Da mesma forma, há temas específicos na pintura em que se utilizam instrumentos como o da “Ascensão da Virgem”. Enquanto iconologia é o estudo do significado do objeto, iconografia é o estudo do tema.

Uma grande vantagem da iconografia é dar-nos a conhecer instrumentos dos quais não chegaram exemplares aos nossos dias, como é o caso da trombeta deslizante, ou bastarda, da qual não há nenhum instrumento sobrevivente. Assim, a partir destas fontes, baseadas em imagens, esculturas e outros documentos é possível reconstituir este instrumento de forma a ser ouvido de novo (Figura 22).

Por vezes, há problemas que se manifestam na representação das mãos dos músicos, que aparecem fora do sítio indicado, ou a segurar em partes móveis, ou aparecem trombones com a campânula atrás da cabeça, que sabemos não ser possível. Desta forma, muitas vezes não é fidedigna para o estudo pormenorizado do instrumento, mas isso também depende da época e estilo de pintura. No caso da pintura flamenga e alemã dos séculos XVI e XVII é bastante mais verosímil. Por outro lado, comparando várias representações do mesmo instrumento dá para despistar alguns mal-entendidos. A imagem da figura 22 é um ótimo exemplo do que se acaba de dizer, pois a mão esquerda do anjo está a segurar num tubo que entra dentro de outro e ele magoar-se-ia se estivesse mesmo a tocar assim, isto é, teria que segurar perto do bocal para a mão não ser atingida pelo corpo do instrumento quando recolhe o tubo.

14.4 Técnicas de interpretação histórica

Embora a maioria das competências específicas para tocar Sacabuxa se baseie na técnica do trombone moderno, o recurso a algumas técnicas históricas revela-se essencial para uma boa compreensão e interpretação do instrumento e da música.

14.4.1 Fraseado

Apesar de não se poder designar o fraseado como uma técnica mas antes um tipo de aproximação musical e filosófico, aparece nesta secção por ser um dos aspetos interpretativos mais relevantes. Grande parte do repertório para Sacabuxa baseia-se na música vocal, sendo uma utilização muito comum do instrumento dobrar ou substituir vozes, prática que levaria os instrumentistas a mimetizar o timbre das vozes, assim como o fraseado, que era definido pelo texto (Woolf, 2009). Essa influência também é notória nas peças instrumentais que surgem no século XVI e são muitas vezes intituladas *Canzon per Sonare* (significando canção para ser tocada), denotando essa influência da música vocal no surgimento da música instrumental (Woolf, 2009), que começa a ser mais idiomática no século XVII. Existe, portanto, uma necessidade de tocar música vocal para ter um conhecimento estilístico suficiente que permita não confundir com aproximações mais tardias. Adam Woolf, no seu livro, faz o exercício ao contrário, acrescentando texto a uma peça instrumental para dar um exemplo de fraseado possível (Woolf, 2009).

14.4.2 Temperamento

Uma grande importância deve ser dada à utilização de temperamentos adequados, no sentido de se atingir um resultado convincente ao tocar música renascentista, o que não acontece com base num temperamento igual. Os temperamentos são, na verdade, compromissos de afinação que se baseiam em alguns intervalos puros, sendo que a opção por dar primazia a uns intervalos vai desfavorecer outros (por exemplo a preferência de afinação por intervalos de quinta faz as terceiras resultarem altas) originando uma diferença de afinação a que se dá o nome de Coma Sintónico.

O temperamento igual tem uma lógica ligada ao ciclo das quintas e à ideia de transposição e mudança de tonalidade muito características do romantismo. Essa questão não se coloca no renascimento porque as peças não têm esse tipo de alteração, apesar de se praticarem transposições e adaptações de tessitura, mas utilizando intervalos de quarta ou quinta que acrescentam apenas um bemol ou um sustenido.

Enquanto na Idade Média se dava preferência às quintas, no Renascimento e no Barroco o temperamento de referência é o mesotónico com $\frac{1}{4}$ de Coma Sintónico, que dá preferência às terceiras, deixando as quintas ligeiramente mais curtas. A ideia importante a reter, na prática, é que neste sistema não há notas enarmónicas, ou seja, um Ré# não é igual a um Mib, por isso os dois não podem “conviver” na mesma peça, especialmente se tivermos instrumentos de afinação fixa como órgão, cravo ou alaúde.

Isto leva-nos diretamente ao sistema de posições do trombone renascentista.

14.4.3 Diapasão e Sistema de posições renascentista

Nos tratados anteriores ao século XVIII, o trombone aparece descrito com o Lá como nota fundamental na primeira posição com a vara fechada, e não o Sib como no trombone moderno. Como exemplo temos *Il Dolcimelo* (ca 1600), de Aurelio Virgiliano ou *Grundrichtiger Unterricht der Musikalischen Kunst* (1687), de Daniel Speer (Guion, 1988). Acontece que os instrumentos do século XVI, que se encontram nos museus, têm o mesmo comprimento de tubo e, por isso a nota fundamental devia ser a mesma.

A explicação para este fenómeno baseia-se nos exemplares de outros instrumentos que tocavam com os trombones e que chegaram aos nossos dias, como cornetas ou órgãos (sobretudo na Alemanha e Itália), e que ajudaram a perceber que se tratava de um

diapásão diferente daquele que está atualmente convencionado como universal, e teria o Lá a 465Hz, ou seja, meio-tom acima, ou mesmo mais agudo, a 490Hz (Woolf, 2009).

O esquema de apenas quatro posições de Virgiliano (Figura 23) em vez das sete posições modernas, mostra uma lógica diatônica na qual os cromatismos eram ajustados no meio de duas posições sem ter uma posição definida, deixando margem para o ajuste ao temperamento. Desta forma, tanto um Ré# como um Mib se tocam entre a primeira e a segunda posições, sendo o Ré# mais próximo do Ré e o Mib mais alto, próximo do Mi, ou seja, não era uma posição definida porque era variável e tornou-se definida mais tarde com a utilização do temperamento igual e da possibilidade de enarmonia.



Figura 23 - Esquema de posições de Aurelio Virgiliano, 1600

A primeira descrição com sete posições cromáticas modernas, e com o Sib como fundamental da primeira posição, aparece apenas em 1795, por André Braun, em *La gamme et méthodes pour les trombones alto, tenor et basse* (Wallace, 1997) e depois em 1811, no Tratado de Joseph Frölich *Vollständige theoretisch-practische Musikschule für alle bey dem Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente* (Guion, 1988).

14.4.4 Notação

Apesar de haver muitas edições modernas, é importante a leitura a partir da notação original sem a mediação de editores, que, por vezes, fazem correções, transposições, mudanças de clave ou mesmo de métrica sem anotar essas alterações, podendo levar a equívocos interpretativos (Figura 24). Há também muita música por descobrir que ainda não foi editada, continuando nos arquivos à espera de ser resgatada e tocada de novo.

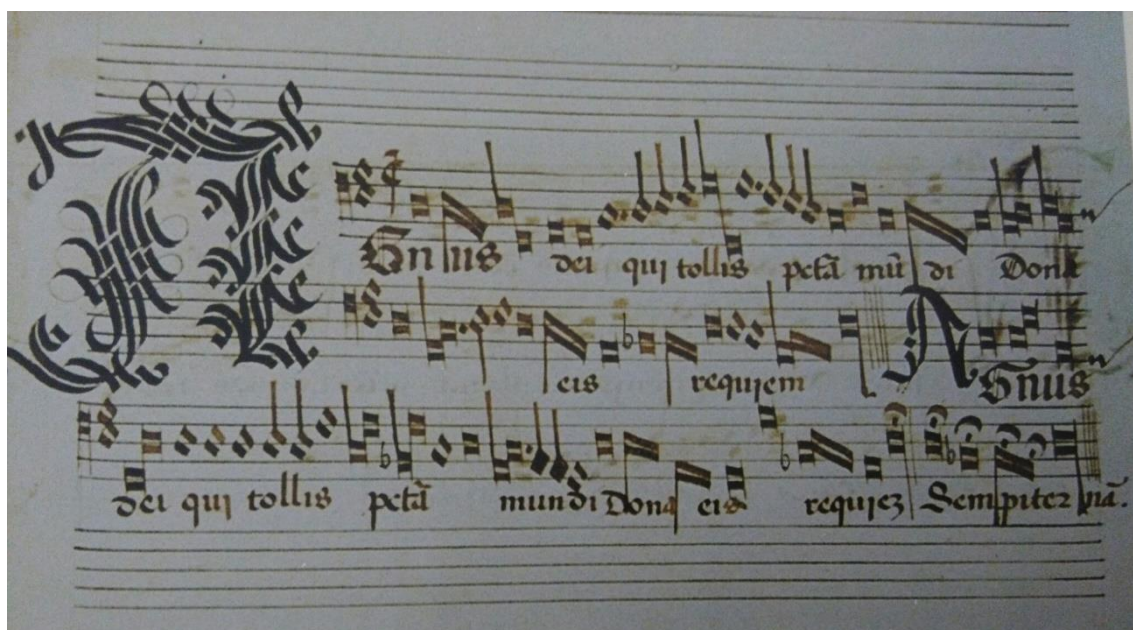


Figura 24 - Baixo do Agnus Dei da Missa Pro Defunctis de Pedro de Escobar

14.4.5 Improvisação e ornamentação

A utilização da improvisação e ornamentação no período do renascimento era a principal característica do músico virtuoso e tem o nome de diminuição, no sentido de ter mais notas com valores mais curtos, numa linha musical mais ágil e decorativa. No caso da Sacabuxa, apesar de ser menos ágil do que uma corneta ou um violino, existem relatos sobre a destreza de alguns instrumentistas que tocavam divisões em semicolcheias no trombone. Podemos encontrar exemplos em vários autores, como Francesco Rognoni Taeggio (? - 1626), Diego Ortiz (ca.1517 - ca.1570), Giovanni Bassano (ca.1560 - 16 de Agosto de 1617) ou Girolamo Dalla Casa (1543? - 1601).

O ponto de maior interesse aqui é que a música podia ser interpretada da forma como estava escrita, mas o intérprete tinha liberdade para acrescentar elementos, segundo as regras de cada época e as modas locais. A utilização da ornamentação faz-se, sobretudo, nas cadências e respeitando uma hierarquia entre as vozes e não deve ser usada em demasia, como se comprova pelo pedido do Professor durante a *IV Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*: é muito interessante a ideia de usar a ornamentação, mas esta não pode comprometer as bases do edifício, estas têm de ser estáveis e a ornamentação não as pode pôr em causa.

Em termos estilísticos, as diminuições no renascimento são centrípetas e mais ou menos contidas, procurando simetrias e espelho nos movimentos em torno de um centro. No barroco são mais excêntricas, apontando um caminho diferente na frase e reflectindo uma outra estética, mais irregular. A partir de metade do séc. XVII, a música começa a centrar-se mais no compositor e a deixar menos margem ao intérprete, aparecendo, por vezes, o termo *come sta* para que os músicos não ornamentem e toquem apenas o que está escrito.

14.4.6 Articulação

Adam Woolf diz que a articulação deve ser clara e bem definida, além de seguir as ideias dos tratados. Ele dá o exemplo de certas frases que parecem planas e adquirem direção e significado através da articulação. Defende também o uso de uma articulação que, em geral, apresenta as notas emparelhadas e com pesos diferentes, umas mais duras e diretas, enquanto outras resultam mais suaves. Um exemplo retirado dos tratados do séc. XVI que apresenta no seu livro é a articulação *te-re-le-re*, que, como se percebe imediatamente, tem três sílabas diferentes que resultam também numa diferença musical. A grande vantagem desta aproximação é a sua relação com o discurso falado e cantado, logo é muito mais natural do que a articulação que se pede no ensino do trombone moderno que tem por objetivo conseguir articular todas as notas da mesma forma. O que acontece na interpretação da Música Antiga é que o instrumentista tem liberdade para escolher a forma que melhor se adapta a cada situação: “na interpretação histórica a articulação apropriada é ditada pelo contexto musical (...) e não pelas instruções escritas na partitura” (Wallace, 1997, p. 205).

14.5 Análise dos dados

Considerou-se conveniente uma análise estatística das *Masterclasses de Música Antiga de Lisboa*, para daí retirar algumas ilações. A análise abarca as 7 edições que ocorreram até agora, pois não faria sentido a este propósito fazer uma análise parcial, referente apenas às 3 do período da PES. Das 7 edições, apenas 5 contaram com cantores, a primeira e a terceira, ainda numa fase experimental, não tiveram esta importante participação.



No conjunto das *Masterclasses*, participaram 78 pessoas, sendo 60% instrumentistas (47) e 40% cantores (31), como se pode observar no gráfico 1.

Do grupo dos instrumentistas, 28 tocam Sacabuxa, 5 tocam baixão, 4 tocam corneta, 3 tocam órgão, 2 tocam flauta de bisel e temos ainda os seguintes instrumentos tocados apenas por uma pessoa: charamela, traverso, viola da gamba, violino e arquialaúde (gráfico 2).

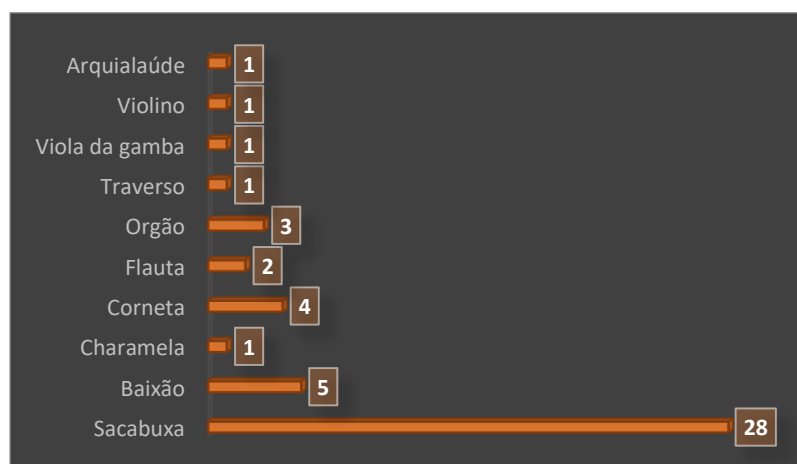


Gráfico 2 – Número de participantes por instrumento

Dos 28 sacabuxistas, 11 repetiram a experiência em edições posteriores (39%) e 17 não repetiram (61%), como se pode observar no gráfico 3. Dos 11 sacabuxistas que repetiram, 6 são portugueses e 5 são estrangeiros. Dos 15 estrangeiros que vieram, houve 5 que voltaram.

Quanto à sua origem, 46% dos sacabuxistas são portugueses (13) e 54% são estrangeiros (15) como representado no gráfico 4.



Gráfico 3 – Percentagem de sacabuxistas que repetiram a experiência

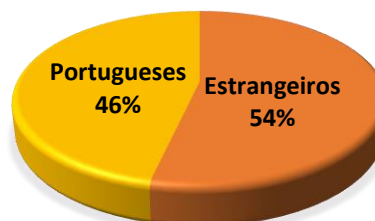


Gráfico 4 – Percentagem de participantes por origem

Dos 13 sacabuxistas portugueses, 6 repetiram a sua presença e 7 não repetiram. Dos estrangeiros, houve 5 que repetiram.

A análise da frequência de participação entre os sacabuxistas revelou que 2 vieram sete vezes, 1 veio cinco vezes, 2 vieram quatro vezes, outro veio três vezes, 5 vieram duas vezes e 17 apenas participaram numa das *Masterclasses de Sacabuxa* (gráfico 5).

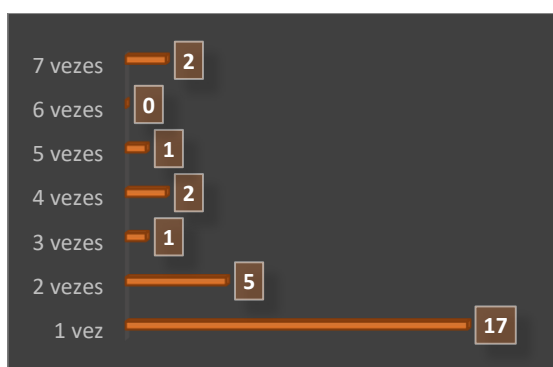


Gráfico 5 – Frequência de sacabuxistas

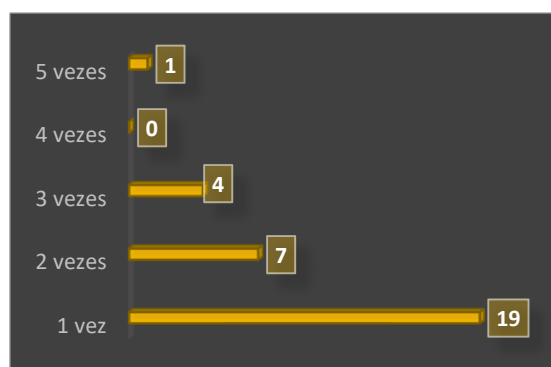


Gráfico 6 – Frequência de cantores

Quanto aos cantores, 7 participaram duas vezes, 4 participaram três vezes, 1 participou cinco vezes e 19 só participaram uma vez.

No que se refere aos instrumentistas, 25 frequentaram as *Masterclasses* apenas uma vez, 13 duas vezes, 2 três vezes, 4 quatro vezes, 1 cinco vezes e 2 frequentaram setes vezes (gráfico 7).

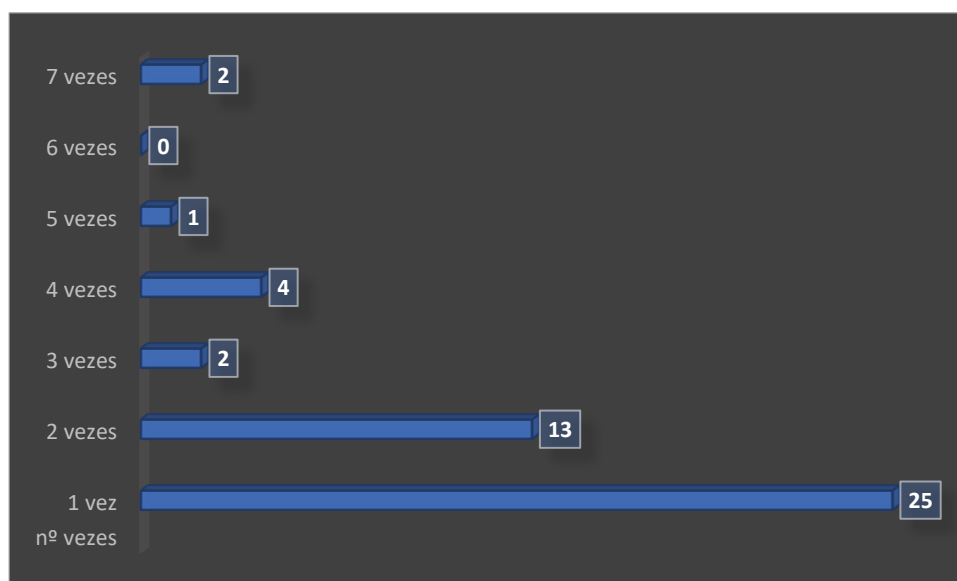


Gráfico 7 – Frequência de participação de instrumentistas

Efeitos até à data: já houve colegas que começaram a experimentar a Sacabuxa, com estas experiências e influência do autor, e adquiriram instrumentos no sentido de continuar. Houve pessoas que experimentaram e não voltaram e ainda outros que manifestaram vontade, mas nunca conseguiram participar. Há também quem tenha começado a aprender trombone por ter ouvido, para iniciar com a sacabuxa assim que possível.

15. Discussão de resultados

Este trabalho pretendeu analisar a importância do estudo do Trombone Histórico e da Interpretação Historicamente Informada (IHI), cujo conceito reflete uma mais-valia na formação geral dos músicos, independentemente da área de especialização que escolherem. Como referido anteriormente, no Enquadramento da Interpretação Historicamente Informada, atualmente questiona-se a utilização do termo “Música Antiga”, pois os seus pressupostos começaram a ser aplicados também a repertórios mais tardios (Herbert, 2006). Como exemplo, na biografia de Adam Woolf, podemos ver que é o trombonista principal de uma orquestra especializada num repertório mais tardio, a *Orchestre Revolutionnaire et Romantique*. Em 1990, Alain Recordier afirmava que, até essa data, “interpretava-se toda a música escrita como a do séc. XIX, à exceção da música contemporânea, mas para a música anterior ao séc. XX são necessários outros critérios

estéticos que necessitam da utilização de instrumentos apropriados” (Recordier, 1990, p. 32). Afirmava também que o tipo de escrita da música do séc. XVII, por exemplo de Marini, Riccio ou Castello, “tem uma leveza e refinamento muito diferente se for tocado numa Sacabuxa porque usa menos volume de ar e tem menos inércia do que o instrumento moderno” (Recordier, 1990, p. 32). Acrescenta ainda que, assim, podemos descobrir um universo sonoro mais delicado e uma busca de expressão que não passam pela complexidade harmónica ou pelos decibéis, como na música moderna e “não será demais encorajar os conservatórios a adquirir sacabuxas. Os alunos que já dominam convenientemente a técnica do instrumento podem, como na minha classe, se iniciar com proveito a um repertório pouco utilizado” (Recordier, 1990, p. 33), num instrumento que consegue fundir muito bem o som em grupos com cordas, madeiras ou cantores, contrariando a prática de uniformizar as sonoridades (Recordier, 1990).

Esta perspetiva relaciona-se com a prática docente no âmbito do estágio, pois teria todo o interesse em ser adaptada ao curso vocacional no Ensino Artístico Especializado de Música, especialmente no Ensino Secundário e no caso do Trombone como se comprova pela opinião de Alain Recordier atrás descrita. Esta opinião já está desatualizada em relação ao seu país, a França, mas continua muita atual e parece pioneira em Portugal, vinte e sete anos depois. Com a intenção de introduzir práticas de IHI no ensino do trombone, pretende-se, por um lado alertar para as diferenças estilísticas na prática e, por outro, criar a oportunidade de formar para o prosseguimento de estudos nesta vertente musical do estudo do instrumento, numa área com uma possibilidade de especialização que está em défice no sistema de ensino português.

Essa especialização já existe para alguns instrumentos e isso é um elemento facilitador, como se pôde comprovar com o projeto *Stadtpeifer*, em que se juntaram duas Sacabuxas à classe de Música Antiga da ESML. Uma prática semelhante poderia ser feita ao nível do secundário. Por outro lado, há mais instrumentos com pouca atenção do sistema de ensino como o Baixão, mas que já tem a possibilidade de ser abordado no curso de Fagote Barroco da ESMAE, apesar de não ter ainda representação no ensino Básico e Secundário. Embora cada caso seja diferente, e talvez o Baixão seja difícil para estudantes com pouca maturidade por ter dedilhações diferentes, no caso da Sacabuxa a adaptação seria mais fácil porque o sistema operativo é o mesmo e as técnicas de interpretação histórica, referidas no ponto 13.4, podem ser introduzidas de forma faseada. Uma conclusão que se pode tirar da experiência prática com o I Encontro de Baixões é que estes instrumentos podem trabalhar em conjunto e apoiar-se mutuamente. Neste

sentido, as Sacabuxas deram apoio a esta iniciativa fomentando o trabalho de equipa e ajudando a formar um grupo para tocar em concerto.

A apresentação em concerto é muito importante neste género de iniciativas. A experiência no *Workshop de Sacabuxa na Flötenhof Herbert Paetzhold* comprovou isso mesmo pois, apesar de se ter realizado um trabalho muito interessante ao longo de três dias, este trabalho não atingiu o auge de ser tocado em concerto. Desta forma, não se atingiu esse corolário musical e emocional, terminando de uma forma mais discreta com a simples despedida dos intervenientes. Havendo concerto, os participantes sentem o estímulo e a necessidade de se aplicarem musicalmente, elevando o nível, embora reduza um pouco a disponibilidade para outras questões pedagógicas.

Outro aspeto positivo dessa apresentação pública através dos concertos é a relação com o público, como acontece, por exemplo, com as *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*. Esse aspeto de relação com a comunidade é muito importante sob vários pontos de vista: por um lado fica uma memória coletiva daquele momento, por outro, essa memória pode tornar-se mais duradoura através de fotos ou vídeos. Para o autor, tem um significado especial realizar as *Masterclasses* e os concertos na comunidade e freguesia onde trabalha, como músico profissional, contribuindo para o seu enriquecimento cultural e social. No seu testemunho, Adam Woolf refere essa questão do alargamento do mercado de ouvintes para também atrair mais músicos, permitindo que outros experimentem os instrumentos históricos com sucesso, mas também alargar o público que vem aos concertos.

Estes concertos são bem recebidos pela comunidade local da Ajuda, além de cativarem também outro público mais alargado, como prova o testemunho de um espetador, que disse ter gostado muito do concerto na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Ajuda e gostava de acompanhar o trabalho musical do grupo. A participante Inês Pimentel corrobora esta perspetiva, dizendo que houve pessoas do público já repetentes que adoraram o programa, e introduz a dos participantes, agradecendo a oportunidade de participar e parabenizando o autor pela organização. Tobias Kaelber agradece a experiência fantástica e diz ter ficado com ótimas memórias, enquanto Francisco Banegas Lopes agradece a hospitalidade e partilha de ideias. Pedro Morgado diz ter passado momentos muito agradáveis, em que se fez música ótima de uma maneira ao mesmo tempo descontraída e eficiente, ficando com vontade de voltar. E, finalmente, o testemunho de Isabel Monteiro, que mostra entusiasmo pela participação e tece considerações acerca da organização destes cursos em prol da Música Antiga em

Portugal, dos instrumentos renascentistas e da música policoral, constatando que é uma oportunidade rara, talvez única, de fazer um reportório destes e com professores tão conhecedores, experientes e de tão alto nível artístico. Diz ainda ter aproveitado imenso musicalmente, mas também humanamente, com o grupo de colegas. Refere ainda que a sacabuxa se vai tornando mais familiar por cá devido a estes acontecimentos e que há poucos anos só um ou outro curioso tinha um instrumento destes, mas possivelmente ninguém com quem fazer música assim. Estes testemunhos podem ser consultados em versão original no Anexo B.

Como experimentado nas *masterclasses*, no início cada pessoa toca com as suas convicções, como tradicionalmente faz. Quem começa tem sempre a tendência para tocar as notas todas iguais e numa articulação que se mostra desajustada ao estilo musical abordado. Ao longo dos dois dias de trabalho vai-se integrando no universo sonoro do século XVI e vai-se adaptando, com o texto a auxiliar a criatividade na articulação e o professor a corrigir quando é desajustada. Esta contextualização reforça a necessidade de se ter um grupo de pessoas para fazer música em conjunto e de se ter alguém especializado para ajudar nas questões estilísticas pois, mesmo que todos toquem e cantem bem, há sempre essa necessidade de adaptação.

Portanto, além da necessidade de um professor especializado no instrumento, também há necessidade de ter alguém que seja especialista a guiar instrumentistas e cantores neste estilo e que tenha experiência nesse trabalho. A questão colocada no presente trabalho, acerca do interesse na introdução de uma disciplina de Trombone Histórico no Ensino Secundário, no âmbito do Ensino Artístico Especializado de Música revela-se, assim, um fator de mudança para a consciencialização dessa linguagem para a prática noutros grupos quando não se tem um especialista a ajudar.

Adam Woolf refere, no seu testemunho, a necessidade de aprofundar e mudar o conceito das *Masterclasses* no sentido de uma maior especialização, dizendo começar a sentir a necessidade de expansão para cobrir mais aspetos da interpretação para atender ao crescente interesse e capacidade de atuação dos participantes.

Este testemunho justifica o ponto de partida do presente trabalho, que questiona acerca do interesse numa possível introdução de uma disciplina de Trombone Histórico, no âmbito do Ensino Artístico Especializado de Música. Para Adam Woolf é clara a necessidade de aprofundar o trabalho que tem sido realizado no sentido de uma maior especialização.

O presente estudo abordou, por várias vezes, a questão do fomento do trabalho de equipa, como um aspeto muito importante no contexto do Ensino da Música pois a vivência e aprendizagem em grupo conduzem a um crescimento conjunto, como se comprova também com as *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*. Estas *Masterclasses* têm como principal objetivo criar oportunidades de formação, preenchendo um vazio no ensino do nosso país, através da criação de uma comunidade de aprendizagem, que se vai alargando progressivamente, e que contextualiza essa abordagem Historicamente Informada da música renascentista e Barroca.

A análise estatística das *Masterclasses de Música Antiga de Lisboa* mostrou alguns resultados muito interessantes e que possibilitam uma visão mais esclarecida do trabalho feito até agora e suas possíveis implicações.

No conjunto das *Masterclasses*, participaram 78 pessoas, sendo 60% instrumentistas (47) e 40% cantores (31). O facto de a presença de cantores equivaler a 40% do total dos participantes, apesar de só terem vindo a 5 das 7 edições, assume uma grande importância na contextualização desta prática para os instrumentistas.

Do grupo dos instrumentistas, naturalmente, é predominante a presença de quem toca Sacabuxa (28), seguida de longe pelos 5 que tocam baixo, os 4 que tocam corneta, 3 no órgão, 2 na flauta de bisel e aqueles que só foram representados por uma pessoa: charamela, traverso, viola da gamba, violino e arqui-laúde. Apesar desta disparidade, em geral, o grupo é bastante equilibrado, mas é de registar alguma dificuldade em ter vozes agudas, sobretudo de cornetas.

Quanto à origem dos instrumentistas em Sacabuxa, 46% são portugueses (13) e 54% são estrangeiros (15). Este facto foi surpreendente para o autor e merece algumas considerações: em primeiro lugar levanta-se a questão da proximidade, é inesperado que haja menos presenças de quem está próximo e mais daqueles que vêm de países como Bélgica, Espanha, Alemanha, Inglaterra ou Israel; existe também a possibilidade de os professores serem mais reconhecidos no estrangeiro do que em Portugal e isso pode estar relacionado com a falta de conhecimento deste repertório e práticas associadas, num país onde, em geral, se treinam os trombonistas para serem membros de orquestras; por outro lado, o facto de haver países onde esta prática é mais comum, o universo poder ser proporcionalmente maior; podem os estrangeiros vir cá aproveitando também para viagem de turismo e ainda podemos considerar a simples falta de interesse dos trombonistas portugueses.

Dos 28 sacabuxistas que vieram, 11 repetiram a experiência em edições posteriores (39%) e 17 não repetiram (61%). Dos que repetiram, 6 são portugueses e 5 são estrangeiros. Isto dá a entender de novo alguma dificuldade em implementar esta prática pois, só 55% dos que voltaram são portugueses e, vindo de outro prisma, só 46% dos sacabuxistas portugueses é que voltaram.

Analisando a frequência de participação dos sacabuxistas, revelou-se que apenas 2 vieram sempre, 1 veio cinco vezes, 2 vieram quatro vezes, outro veio três vezes, 5 vieram duas vezes e 17 apenas participaram uma vez. No caso dos cantores, só 12 repetiram a experiência (37%).

Considerando todo o grupo dos instrumentistas, 25 só frequentaram as *Masterclasses* por uma vez, equivalendo à percentagem de 53%.

Esta análise revela que: apesar da satisfação com o trabalho realizado, a percentagem de quem repete é sempre inferior a 50%; o facto de se conseguir sempre um grupo significativo de cantores pode dever-se a representarem um universo muito maior; as *Masterclasses* são mais valorizadas no estrangeiro do que em Portugal e o facto de ter tido a presença ativa de apenas 13 trombonistas portugueses, num universo que, hoje em dia, já é bastante alargado pode ser um sinal de pouco interesse ou resistência causada pelos dogmas vigentes.

Mesmo assim, já há alguns efeitos positivos visíveis, embora muito modestos: até à data já houve vários colegas que tiveram a oportunidade de experimentar a Sacabuxa; com estas experiências e influência do autor, já houve três que adquiriram instrumentos no sentido de continuar a aprofundar esta prática; houve pessoas que experimentaram e não voltaram e ainda outros que manifestaram vontade, mas nunca conseguiram participar; houve também quem tenha começado a aprender trombone por ter ouvido num dos concertos, para iniciar com a sacabuxa assim que possível; estes eventos conseguiram, pelo menos, chamar a atenção para este instrumento, divulgando-o e desmistificando o seu papel; é de realçar a afluência de participantes estrangeiros, que reforça o aumento da notoriedade da *Mastreclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa* e tem uma grande importância para a constituição de um grupo mais equilibrado.

Tem sido muito importante a presença do Professor Adam Woolf neste processo e, atualmente, ele assume a categoria de “professor titular” da *Masterclass de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*, uma vez que lecionou 4 dos 7 cursos realizados até ao momento. Para além destas participações, esteve também em Portugal com o grupo *Les Secrets des Roys* no projeto Tuba Mirum, em torno de Schutz (ANEXO VI), e a lecionar

num curso em Castelo Novo. Até agora, adaptou-se bem à realidade portuguesa e tornou-se na pessoa mais adequada para estar ligado a este evento, pela sua qualidade e personalidade.

Efetivamente, Adam Woolf, é uma pessoa com um *curriculum* invejável, sendo requisitado pelas principais orquestras barrocas do Reino Unido e vários grupos de música de câmara como a Orchestre Revolutionnaire et Romantique, English Baroque Soloists e His Majesty's Sagbutts & Cornetts, e, pela Europa com diversos grupos de música antiga, incluindo Concerto Palatino, Oltremontano, Capriccio Stravagante, La Fenice e o seu grupo Caecilia-Concert, que tem gravado alguma da música mais virtuosística do barroco inicial para trombone. Já participou em mais de 100 gravações, incluindo a solo, como no CD *Songs Without Words*, o primeiro que foca exclusivamente o Trombone Barroco como instrumento solista no repertório dos séculos XVI e XVII.

Paralelamente ao seu trabalho como instrumentista, Adam Woolf tem sido um professor muito ativo, lecionando atualmente Trombone Barroco na Royal Academy of Music (Londres), Utrecht Conservatoire (Holanda), e LUCA University of the Arts em Leuven (Bélgica), trabalhando também como professor convidado na Suíça, França e nos EUA.

No seu testemunho sobre a experiência de lecionar em Lisboa menciona a importância da criação de situações em que seja fácil experimentar por si e, correndo bem, gerar assim entusiasmo. Os participantes que experimentam podem alargar as suas perspetivas e serem estimulados com novas ideias, podendo-se, assim, atrair mais público e mais músicos para trabalharem sob orientação especializada. Outro aspeto mencionado é o facto de as *masterclasses* incluírem cantores e instrumentistas de origens diversas, misturando profissionais, semiprofissionais, estudantes e amadores com experiência, levando à descoberta de várias possibilidades com o talento existente entre os participantes e continuando a atrair outros para esta forma de fazer música, pois existe um potencial evidente para desenvolver um alto nível de interpretação.

Esta perspetiva de trabalhar com vários níveis abre a porta à possibilidade de experimentação desta prática de conjunto também com os alunos do Ensino Vocacional, sobretudo do Secundário. Seria, assim, pertinente adaptar as *Masterclasses* às escolas, torná-las mais longas e com repertório adaptado ao ciclo de ensino, sendo uma forma de desenvolver a visão dos alunos acerca da música.

Este trabalho seria possível realizar mas, por agora, a reduzida presença de professores de trombone nas *Masterclasses de Sacabuxa*, levanta o problema de falta de

conhecimento e interesse, podendo talvez ser feita uma proposta para um projeto piloto experimental em que alguns professores venham a implementar esta prática nas escolas de música onde lecionam. Esta poderia ser uma experimentação interessante que, resultando, poderia dar origem à criação de uma disciplina de Trombone Histórico no Ensino Secundário. Será um elemento facilitador o facto de um aluno ter esse contacto com a Sacabuxa o mais cedo possível.

Foi a inexistência de professores especializados em trombone histórico no nosso país que levou o autor a procurar informação e formação no estrangeiro e, mais tarde, a procurar realizar eventos que, segundo Adam Woolf, são um feito considerável num lugar onde, até agora, não havia grupos profissionais especializados na música renascentista e do barroco inicial, como em outras partes da Europa.

Da sua experiência, no Reino Unido, constata que há uma abundância de coros que se dedicam a esta música e que esta se torna uma opção lógica e natural para muitos músicos, levando ao florescimento desta prática e de orquestras especializadas. Assim, o número de grupos profissionais tem uma influência clara no número de grupos amadores. Diz, ainda, que as *Masterclasses de Sacabuxa* combinam atividades educacionais e sociais que promovem o interesse na cultura histórica da música.

16. Conclusão do Projeto de Investigação

Através da experimentação prática, assim como da análise documental e dos conteúdos aqui apresentados, conclui-se que se pode fundamentar a criação de uma nova disciplina, no ensino Secundário, de “Introdução ao Trombone Renascentista e Barroco”, ou apenas “Trombone Histórico”. Como esta investigação prova, mesmo sem ter aprofundado muito acerca das técnicas históricas, há muita informação para ser processada e posta em prática, podendo ter o livro *Sackbut Solutions* de Adam Woolf como base de trabalho.

Esta disciplina abarcaria temas e conteúdos que nunca foram abordados no Ensino em Portugal e que podem contribuir para a formação geral do trombonista ou definir um percurso especializado. Valorizando um contato mais precoce com as práticas de Interpretação Historicamente Informada, esta proposta permitiria uma maior margem de progressão, a par da possibilidade de optar pela especialização nesta área. Há ainda o benefício de tocar um segundo instrumento e, como foi experimentado, a especialização

que já existe para alguns instrumentos é um elemento facilitador que pode ajudar a integrar e enquadrar o ensino da Sacabuxa.

Outra opção seria uma disciplina de “Interpretação Historicamente Informada” que fosse mais abrangente, incluindo outros instrumentos e repertórios, abordando as diferenças estilísticas como uma mais-valia na formação geral dos músicos, independentemente da área de especialização que escolherem. Diversificando o ensino da música em Portugal, esta disciplina pode ser implementada com um repertório baseado nas *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa*, adaptando ao ensino das escolas de música dos conservatórios. Esta prática seria importante para combater a tendência de uniformização das práticas interpretativas, voltadas para o repertório dos séculos XIX e XX, diversificando o universo sonoro com o qual os estudantes têm contato.

No entanto, esta análise revelou que, apesar da satisfação com o trabalho realizado nas *Masterclasses*, a percentagem de quem repete é sempre inferior a 50% e o facto de se conseguir sempre um grupo significativo de cantores pode dever-se a representarem um universo muito maior. Revelou também que a presença de trombonistas nestas *Masterclasses* é mais elevada para estrangeiros (54%) do que nacionais (46%, apenas 13), num universo que hoje em dia já é bastante alargado, podendo ser um sinal de pouco interesse ou resistência causada pelos dogmas vigentes. Estes factos revelam ainda que os professores convidados são pouco conhecidos em Portugal, talvez pela falta de conhecimento deste repertório e práticas associadas, num país onde, em geral, se treinam os trombonistas para serem membros de orquestras.

Assim, as evidências estatísticas apontam para uma grande dificuldade na implementação desta ideia, tanto pela fraca adesão dos professores de trombone às *masterclasses*, como por muitos dos trombonistas que vieram não terem regressado, havendo quase tantos estrangeiros como nacionais a repetir, faltando ainda sensibilizar e formar os professores para esta prática. Talvez tivesse um efeito profícuo, como teve em relação ao *jazz*, se uma das universidades portuguesas integrasse um especialista estrangeiro em Trombone Barroco, no Ensino Superior.

Não sendo possível uma implementação de uma disciplina assim, a curto prazo e de forma generalizada, é necessário continuar com o trabalho de divulgação das *Masterclasses* e palestras, a par de ações nas escolas, fazendo um trabalho em pequena escala com os alunos, informando e direcionando para este tema, preparando o futuro.

Seria pertinente adaptar as *Masterclasses* às escolas, em colaboração com a classe de coro, decorrendo ao longo do ano letivo e com repertório policoral, desenvolvendo assim a visão dos alunos acerca da música. Pode mesmo ser feita uma proposta para um projeto piloto experimental do autor na escola de música onde leciona. Esta experimentação pode ajudar a criar condições de aprofundar e mudar o conceito das *Masterclasses* no sentido de uma maior especialização, ponto de partida do presente trabalho.

A presença nas *Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa* fomenta o trabalho de equipa e deve continuar a ser consubstanciada com um concerto no final, corolário musical e emocional que estimula a necessidade de maior empenho dos intervenientes, elevando o nível, criando uma relação com o público e a comunidade local, alargando o universo de ouvintes e facilitando a atração de mais músicos, gerando assim um maior impacto.

A adaptação ao estilo musical abordado e ao universo sonoro do século XVI faz-se com o auxílio de peças com texto, facilitando a compreensão e transmissão das ideias musicais, assim como a articulação, e ainda pela contextualização num grupo, fomentando o trabalho de equipa e a aprendizagem conjunta.

Atualmente estas *Masterclasses* preenchem um vazio no Ensino da Música do nosso país, contextualizando a abordagem Historicamente Informada do Trombone, mas de uma forma muito superficial e esporádica. Criaram uma comunidade de aprendizagem com interesse em continuar, pois já houve vários colegas trombonistas a experimentar e três adquiriram instrumentos, além de outras presenças assíduas. Estes eventos conseguiram também chamar a atenção para o instrumento e promover o interesse na cultura histórica da música, sendo de realçar a afluência de participantes estrangeiros.

Segundo Adam Woolf, cuja presença como docente é muito importante, são um feito considerável num lugar onde quase não há grupos profissionais especializados na música renascentista e do barroco inicial, como se encontra noutras partes da Europa, onde esta música é uma opção natural para muitos.

17. Considerações Finais

Ainda é difícil cativar as pessoas para esta prática e isso não se faz por decreto, só exercendo influência, que é lenta e demora muito tempo a dar frutos, levando as pessoas

a ouvir, experimentar e a identificar-se, de modo a querer explorar mais à medida que vão descobrindo. Como já houve três colegas de profissão a adquirir instrumentos e a explorar esta área, isso é um pequeno passo para, também eles, influenciarem outros, criarem hábitos de escuta de música relacionada com este período de modo a compreender melhor a linguagem e ter outras referências para além das habituais.

Há ainda muito trabalho a fazer pelo desenvolvimento de uma abordagem histórica ao Trombone no nosso país, sendo desejável a continuidade deste projeto em Lisboa, complementado por uma descentralização que já foi iniciada. Desde palestras em Braga e Nespereira (Cinfães), um workshop realizado na ESART de Castelo Branco (ANEXO VII) por Helder Rodrigues (Figura 25) outro em Castelo Novo por Adam Woolf, que também esteve num projeto na Páscoa de 2016, em Alpedrinha e Lisboa, com *Les Secrets des Roys*.



Figura 25 - Workshop de Sacabuxa na ESART com Helder Rodrigues

Organizar *Masterclasses* nas escolas, a par de palestras e sessões explicativas, surge como uma forma de complementar as práticas que foram já implementadas e é como deixar uma semente que se pode transformar ao fim de algum tempo, que pode começar por trazer mais gente às *Masterclasses* em Lisboa, e, posteriormente aumentar o nível de especialização.

A última *Masterclasse* realizada, teve uma alteração na denominação e passou a ser chamada *VII Workshop de Música Policoral a 16*, tentando colocar o foco mais na

música e menos no instrumento, tentando, assim, chegar a mais gente. Deu também um importante passo ao integrar um grupo de crianças, que tiveram contacto com os instrumentos e cantaram o *cantus firmus* de duas peças: *Dixit Dominus* de João Lourenço Rebelo (1610 - 1671) e *Virgo prudentissima* de Marcin Mielczewski (ca. 1600 – 1651), que encerrou o concerto (ANEXO VII). O grupo pode ser observado na figura 26 e o interesse e curiosidade demonstrados podem ser o início deste envolvimento de públicos mais jovens, pois, por natureza, as crianças são curiosas e envolvem-se nos processos que lhes cativam a atenção.



Figura 26 - Participantes na VII Workshop de Música Policoral a 16

No entanto, da análise dos dados pode-se constatar que ainda é necessário criar interesse nos professores assim como nos alunos. Se a falta de professores é um problema, a nova interrogação que surge prende-se com a aceitação, por parte das universidades portuguesas, em integrar um especialista estrangeiro em Trombone Barroco que possa formar esses possíveis futuros formadores.

No processo reflexivo e de investigação é importante a obtenção de novas possibilidades de pesquisa sobre o assunto em estudo. Acerca deste tema, carece de estudo a análise comparativa dos sistemas de outros países onde esta vertente já está implementada e mais desenvolvida, identificando em que nível de ensino se começa e como se desenvolve.

É de referir a relevância social e educativa deste projeto, com a intenção de intervir no ensino, estando já ser preparada a VIII edição, prevista para o próximo ano.

Bibliografia

- Berlioz, H. (1948). *Treatise on instrumentati*. New York: Edwin F. Kalmus.
- Castelain, J. (2012). *Écouter, Lire et Jouer* . DeHaske.
- Chenoll, J. (1990). *El trombon*. Madrid: Real Musical.
- Damásio, A. (1994). *O Erro de Descartes*. Companhia das Letras.
- Davidson, J. W., Howe, M., Moore, D., & Sloboda, J. (1998). Characteristics of Music Teachers and the Progress of Young instrumentalists. *Journal of Research in music Education*, 141-160.
- Ericsson, K., Krampe, R., & Tesch-Romer, C. (1993). *The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance*. American Psychological Association.
- Fischer, H. G. (1984). *The Renaissance Sackbut and its use today*. The Metropolitan Museum of Art.
- Frederiksen, B. (1996). *Arnold Jacobs: Song and Wind*. (J. Taylor, Ed.) WindSong Press Limited.
- Gordon, E. (2000). *Teoria da Aprendizagem Musical*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Guion, D. M. (1988). *The Trombone - Its History and Music, 1697 - 1811*. Gordon and Breach Publishers.
- Herbert, T. (2006). *The trombone*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kleinhammer, E. (1963). *"The Art of Trombone Playing*. Miami: Summy-Birchard.
- Lafosse, A. (1955). *Traité de Pédagogie du trombone à coulisse*. Paris: Alphonse Leduc.
- Malhotra, N. (2012). *Pesquisa de marketing uma orientação aplicada*. Brasil: Bookman.
- Monteiro, M. I. (2010). *Instrumentos e instrumentistas de sopro no séc XVI português*. - Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Munrow, D. (1976). *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford University Press.
- Nettl, B. (1995). *Heartland excursions: Ethnomusicological reflections on schools of music*. University of Illinois Press.
- Recordier, A. (1990). Sacquer-bouter. *Marsyas*, 14, pp. 32-33.
- Rognoni, F. (1620). *Selva di varii passaggi*. Veneza.
- Sadie, S. (1984). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Vol. vol 3). Londres : MacMillan Press Limited.

- Severino, A. J. (2016). *Metodologia do trabalho científico*. São paulo: Cortez.
- Silva, H., & Lopes, J. (2015). *Eu, professor, pergunto*. Lisboa: Pactor.
- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind – The cognitive psychology of music*. New York: Oxford University Press.
- Slokar, B. (1993). *Exercices Journaliers*. Editions Marc Reift.
- Sprinthall, N., & Sprinthall, R. (1993). *Psicologia Educacional*. McGraw-Hill.
- Suzuki, S. (1983). *Nurtured by Love, The Classic Approach to Talent Education*. Summy-Birchard Inc.
- Vereecke, H. W. The Trombone of Anton Schnitzer the Elder in Verona: A Survey of Its Properties and Their Acoustical Significance. *Historic Brass Society Journal*, pp. 25-41. janeiro de 2011
- Virgiliano, A. (1600 - 1979). *Il Dolcimelo* (Vols. Libro Terzo: Dove si contengono tutti modi da sonar qualsivoglia Instrumento; con i loro Accordi, tanto in concerto, quanto separate). Firenze: Studio per edizione scelte (facsimile reprint).
- Wallace, T. H. (1997). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge Companion Press.
- Woolf, A. (2009). *Sackbut Solutions – A Practical Guide to Playing the Sackbut*. (C. v. Maxwell, Ed.)

Webgrafia

- Rotem, Elam & Bötticher, Jörg-Andreas. Early Music Sources, *Tuning and Temperaments in the Renaissance - PART I*. Acedido a 7 novembro de 2017 em <http://www.earlymusicsources.com/home/more/youtube/tuning-and-temperaments-in-the-renaissance>
- Kimbal, W. Will Kimbal - Trombone. *Trombone History Timeline*. Acedido a 7 novembro de 2017 em <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/>

Anexos

Anexo A – Exemplo de Plano de aula

Plano de aula de Nº1			
Trombone			
Aluno: D	Grau: 6º	Data: 15/4/2016	15h
Tema: Estudos melódicos e peças			
Domínio: Leitura			
Subdomínio: Articulação			
Sumário: Exercícios de flexibilidade e de articulação. Estudo nº 9 de “Trente Recreations en forme d’étude” de Gérard Pichareau. Leitura da peça “Cavatine” de Camile Saint-Saëns.			
Descritores de desempenho no domínio cognitivo			
Até ao final da aula o aluno deve ser capaz de:			
<ul style="list-style-type: none">- Ler e reproduzir o primeiro andamento da peça, utilizando as claves de Fá e Dó na 4ª linha- Compreender, identificar e executar o fraseado e as respirações- Identificar as tonalidades- Interpretar o Estudo nº 9 de Pichareau			
Descritores de desempenho no domínio afetivo:			
Até ao final da aula o aluno deve ser capaz de:			
<ul style="list-style-type: none">- Revelar cooperação nas tarefas da sala de aula- Evidenciar interesse pela matéria dada ou aprofundada- Desempenhar com responsabilidade as tarefas apresentadas- Pedir esclarecimento de dúvidas- Demonstrar pensamento crítico e construtivo			
Descritores de desempenho no domínio psicomotor:			
Até ao final da aula o aluno deve ser capaz de:			
<ul style="list-style-type: none">- Tocar os exercícios de flexibilidade em duas oitavas e com boa sonoridade.- Executar o estudo de forma fluente e sem interrupções- Evidenciar um ligado sem quebras no ar em todo o estudo- Manter a pulsação estável ao longo de todo o estudo- Demonstrar clareza na articulação- Coordenar o movimento da vara com a articulação e emissão do som			

Tempo	Conteúdo	Atividade	Estratégia
5 m	Abertura / motivação / Introdução da aula	Saudação e preparação do instrumento. Apresentação de objetivos e descritores de desempenho.	Oralidade e cordialidade para criar um bom ambiente
10 m	Exercícios de flexibilidade e de articulação.	Tocar uma sucessão de harmónicos.	Começar com dois harmónicos e acrescentar outros, de forma gradual, para o registo agudo.
10 m	Estudo melódico	Estudo nº 9 de “Trente Recreations en forme d’étude” de Gérard Pichareau.	Pedir continuidade no fluxo de ar para que haja melhoria no ligado.
15 m	Peça	“Cavatine” de Camille Saint-Saëns.	Isolar partes problemáticas e resolver cada fragmento.
5 m	Encerramento: síntese e avaliação da aprendizagem	Recapitulação avaliativa dos principais momentos da aula. Questionamento ao aluno. Explicação de métodos de trabalho individual.	Explicação e correção oral de alguns detalhes. Incentivo ao estudo.

Recursos: sala de aula, estante, instrumento, partituras, metrónomo, lápis e borracha.

Duração Total: 45 min

Avaliação: 5 – Satisfaz (de 0 a 10)

1 - 2. Muito insuficiente; 3 - 4. Insuficiente; 5 - 6. Satisfaz; 7 - 8. Bom; 9 - 10. Muito bom

Observações: O aluno demonstrou uma falta de preparação da aula, não conseguindo ler a peça devido a interrupções constantes e não conseguiu manter o objetivo principal do som e qualidade do ligado no estudo, tendo também dúvidas constantes na leitura.

Autoavaliação: creio ter comunicado boas ideias para resolver problemas apesar de ter havido pouca preparação por parte do aluno. As dificuldades na peça eram esperadas, por ser a primeira abordagem, mas era suposto aperfeiçoar o estudo, que não foi apresentado a esse nível e de acordo com o grau que o aluno frequenta. Deu-se atenção ao fraseado e trabalhou-se a forma de soprar. Senti que ajudei o aluno, mas as dúvidas de leitura impediram maior evolução.

Anexo B - Testemunhos acerca das Masterclasses de Sacabuxa e Música Antiga de Lisboa**Professor Adam Woolf**

The best way to help people to understand new or foreign concepts is to show them first-hand in a live situation. Let them experience for themselves a new trend or phenomenon. What follows, if the experience has been good, is a spread of enthusiasm fuelled by the participants wanting to repeat and build on the experience. This has been the case with the Workshops for early music and Sackbut which have been established in Lisbon by Helder Rodrigues. He invited me to help create an opportunity for people to experience music from the 16th and 17th centuries, from both a listening and performing perspective. The idea being to widen the market of concert-goers and also attract more players to the idea of performing on historical instruments used at the time. What I found over the years is that there are many players who have the musical depth and ability to develop these styles under appropriate guidance. Also, the potential in Lisbon for developing a really high level of performance of this repertoire is evident. Over the years, we have worked on music written from just 4 up to 16 voices in multiple choirs and have included singers and instrumentalists from all backgrounds, mixing professional, semi-professional, students and experienced amateurs. Helder's work has quickly uncovered many possibilities with the talent already there, and this will go on to develop and attract others to this form of music-making. The format of the workshops, which typically includes a rich gathering of musicians in an inspiring venue to prepare music for a concert just two days later, is approaching the need to expand, covering more specialist aspects of performance practice in order to cater for the growing interest and performing abilities of the participants.

Notably, this is a considerable achievement in a place where the modern freelance/professional music scene has until now not included as much performance of renaissance and early baroque music as in other parts of Europe. Much of the music we are specialising in is choral, and so in the UK, for example, where there has always been an abundance of choirs performing early repertoire, it was a logical move for several freelance musicians to become specialists on period instruments, leading to a blossoming scene of performance on early instruments and several specialist orchestras. My own entrance into the music business in 1997 included immediately taking fixed positions with world-leading chamber ensembles and orchestras specialising in historical performance.

As yet, in Lisbon, there are not as many ensembles of this nature, although the number of established groups is growing. The number of professional ensembles clearly has an influence on the number of amateur groups and forums. With Helder's workshops we are growing both of these aspects simultaneously. They provide a valuable training and learning ground for aspiring professionals, while hopefully bringing new ideas to those already performing with professional outfits and those whose music-making is purely for their own enjoyment.

I am absolutely sure that by combining educational and social activities such as these workshops, we will continue to nurture a growing interest in the historical musical culture of Portugal and the rest of Europe, and inspire many musicians develop their music-making. Adam Woolf, 1-10-2017.

Tony Esparis Matanza

El curso de música antigua de Lisboa siempre es una oportunidad para reencontrar amistades y conocer nuevas personas con pasiones compartidas.

En este curso desarrollamos la interpretación historicamente informada de la cual como músico vivo muy intensamente, un curso anual con poco recorrido pero con un gran potencial por explotar.

Como constructor las sensaciones son completamente diferentes, es el momento de contribuir en el conocimiento del instrumento con el que trabajamos incidiendo en las diferencias entre el instrumento historico y el instrumento modernizado con el fin de ser plenamente conscientes de cuan historicamente informados estamos en la recreación de la música que se tocaba hace 500 años. Tambien es el momento de probar los instrumentos en el medio para el que fue concebido en un principio, la resonancia de una iglesia en contraposición a la sequedad de un auditorio.

Cada pieza de las que compone el instrumento es hecha a mano y es una pieza única e irrepetible y es esto lo que enriquece el sonido al igual que una variedad de voces en el coro. El diseño de los instrumentos es obtenido a travez del analisis, medición e inspección de los instrumentos originales que sobreviven hasta nuestros días con el fin de entenderlos y reproducirlos. Cada golpe de martillo que da forma a la campana, cada junta entre dos piezas es literalmente reproducida con el fin de obtener el mismo sonido que nuestros antepasados emitian con sus instrumentos. Las diferencias técnicas en la construcción así como el diseño afectan directamente en el sonido, es por ello que la

investigacion en las tecnicas y herramientas usadas en los siglos del XIV al XVII es de mucha importancia.

Las principales diferencias constructivas del siglo XV y XVI con las de hoy en dias son:

-La tecnica usada para dar forma a la campana en la antiguedad (martillado a mano) a las de hoy en dia (repujado a torno)

-La tecnica usada para fabricar los tubos que componen las varas en la antiguedad (laminas soldadas) a las de hoy en dia (tubos industriales sin soldaduras y estirados)

Cuando se llega a la iglesia y escucha esos sonidos recordando toda la investigacion y trabajo realizado es cuando se termina por entender la importancia de estar historicamente informados. 5-10-2017.

Testemunho de José Gomes

É muito interessante aquela ideia de usar a ornamentação, mas o mais importante são as bases do edifício. Estas têm de ser estáveis e a ornamentação não as pode pôr em causa, as bases não devem ser abaladas pela ornamentação. 4-4-2016.

Testemunho de Tobias Kaelber

We have so many great memories & wonderful tunes still in our head from the weekend. Thanks again for this fantastic experience!! 4-4-2016.

Testemunho de Francisco Javier Banegas Lopes

Hola Helder! Quería escribirte para agradecerte todas la atenciones y hospitalidad de estos días, por quedarme en tu casa, por los viajes arriba y abajo, los madrugones... Han sido días intensos en los que no hemos descansado mucho, pero estoy muy contento de haber compartido estos días y volver a hacer música juntos! 4-4-2017.

Testemunho de Inês Pimentel

Era só para agradecer mais uma vez a oportunidade de participar no workshop. E dar os parabéns pela organização, que é uma tarefa incrível! Gostei imenso e soube de pessoas do público já repetentes que adoraram o programa! 13-9-2016.

Testemunho de um espetador

Gostei muito do concerto de hoje "Sacabuxa e Música Antiga" na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Ajuda. Gostava através de si de acompanhar o vosso trabalho musical. Obrigado. Muitos sucessos. Cumprimentos com musicalidade. 11-9-2016.

Testemunho de Pedro Morgado

As duas *masterclasses* em que estive foram momentos muito agradáveis, em que se fez música ótima, de uma maneira ao mesmo tempo descontraída e eficiente. E fico sempre com vontade de voltar para a próxima. 21-9-2016.

Testemunho de Isabel Monteiro

Uma vez mais os meus sinceros parabéns por esta (sexta!!!) iniciativa em prol da Música Antiga em Portugal (sim, com maiúsculas), dos instrumentos renascentistas e da música policoral, oportunidade rara (se não mesmo única) de fazer um reportório tão sensacional e espetacular; com professores tão conhecedores, experientes e de tão alto nível artístico; e – aproveito para saudar todos os colegas – com uma companhia tão fabulosa e tão participativa!

Pela minha parte, tal como das outras vezes, aproveitei imenso musicalmente mas também humanamente.

Se a sacabuxa já se vai tornando mais familiar entre nós (ou pelo menos entre os trombonistas), a culpa é tua! A verdade é que há poucos anos só um ou outro curioso tinha um instrumento destes, mas possivelmente ninguém com quem fazer música com sacabuxas. 13-9-2016.

Testemunho de Isabel Monteiro

Estás mais uma vez de parabéns, espero que estejas satisfeito com o resultado. Aliás acho que sim que gostaste. E pareceu-me que de ano para ano estás mais descontraído (pelo menos aparentemente) apesar da enorme responsabilidade que levas em cima dos ombros de cada vez.

Como sempre, um ambiente muito simpático e solidário que julgo que se reflete na música. E um prazer em participar que acredito que realmente tivemos todos! 12-09-2017.